

انحراف الخلافة العثمانية ودور الرواد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقلم
أحمد
السقاف

من أولى الواجبات على كل ذي قلم وفهم في الشؤون العربية والقومية أن يكتب بسخاء في هذه الظروف تنويراً لأذهان الشباب كيلا يقعوا في مصيدة المضللين، ففي بلدان خليجنا العربي كثير من المتحاملين على القومية العربية لأسباب لا تخفى على متتبعي أحوال هذه البلدان،

ولقد اتفق هؤلاء المتحاملون — وهم متنافرون مختلفون في الأغراض والأهداف — على الزعم 'لقاتل ان القومية العربية من صنع زيد أو عمرو من الناس، سعيا للتشويه وتشبثا برواسب لا تصلح لمجتمعات هذا العصر. ومن المؤسف دون شك أن يهمل القوميون القادرون على الكتابة واجههم في نشر الكتب القومية على أوسع نطاق والاهتمام بإقامة المحاضرات والندوات للتوعية، ليعرف من لا يعرف كيف تطور الشعور القومي في الوطن العربي منذ مطلع هذا القرن بعد خضوع لاستعمار تركي بغضض دام بضعة قرون. فمن الظلم أن تحجب أسماء شهداء القومية العربية عن الشباب، ومن الخطأ أن نترك ضحايا التوجيه الفاسد يرددون ما يشه الأعداء عن القومية العربية. ونحن هنا في الكويت نرى صباح مساء هذا العبث في توجيه الشباب، وما نراه في الكويت نرى مثله في البحرين وقطر ودولة الامارات، فأعداء القومية العربية — وهم كما قلنا من قبل مختلفون في أغراضهم وأهدافهم — متفقون على محاربة التوجيه القومي لأن في التوجيه القومي ذوبان التنافر، وهذا ما لا يرضى به أعداء الأمة العربية، ان كثيرا من شبابنا الضائع يتحامل على القومية العربية، وهؤلاء الضائعون يعتقدون بتوجيه من الحزبية الدينية المتنافرة المتصارعة أن انتفاضة العرب على الأتراك أثناء الحرب العالمية الأولى كانت سببا في التصدع الذي نشكو منه اليوم، وأن النصر لا يمكن تحقيقه دون عودة الخلافة، وإذا قيل لهم إن الأتراك هم الذين تنكروا للعرب فأعلنوا سياسة التتريك وحاربوا اللغة العربية، وابتعدوا عن الإسلام ولم يبق من الخلافة بعد

سقوط السلطان عبدالحميد غير الاسم فتحو أفواههم مستغربين! وإذا ما حدثت هؤلاء عن طغيان السفاحين الثلاثة طلعت باشا وأحمد جمال باشا وأنور باشا وعن أحرار العرب الذين علقوا على المشائق رفضوا التصديق، فهم لم يلقنوا غير الأكاذيب عن أحرار العرب الذين رفضوا سياسة التتريك، وهم أيضا لم يسمح لهم المهيمنون على أفكارهم بأن يقرأوا كتابا واحدا في القومية والعروبة وتاريخ كفاح هذه الأمة. ومن هنا نجد أن هؤلاء الشباب قد تأثروا بأفكار وآراء ومعلومات ملؤها التشويه والتشويش. إن شبابنا اليوم لا يعرفون أن أحرار العرب قد ذاقوا صنوف العذاب والاضطهاد حين كانت البلاد العربية تئن تحت نير الاستعمار العثماني، ولقد اشتد عليهم البلاء أثناء حكم الطاغية المستبد السلطان عبدالحميد، وبعد سقوطه أسس هؤلاء الأحرار «جمعية الإخاء العربي» سنة ١٩٠٩ حين رأوا أقطاب الحكم الجديد قد عقدوا العزم على تترك العرب ومحاربة اللامعين منهم في إدارات الدولة منفذين أهداف جمعيتهم المعروفة باسم «جمعية الاتحاد والترقي»، فلم يعمل أولئك الأحرار على هدم الخلافة، كما يزعم أعداء القومية العربية، فوجود الطغاة الثلاثة في السلطة كان كافيا لهدم تلك الخلافة المريضة. لقد كان التنكر للعرب جليا بقيادة العنصريين طلعت باشا وأنور باشا وجمال السفاح وانزلت الصحف التركية في تيارهم الحاقد على العرب فشنت تلك الصحف وفي طليعتها جريدة «طنين» سلسلة مقالات سنة ١٩١٠ لمندوبها المتجول أحمد شريف تهجم فيها على الشعب العربي وحذت حذو

هذه الجريدة جريدة «اقدام» وقد نظم شباب العرب في استنبول تظاهرات صاخبة هاجموا فيها مكاتب هاتين الجريدتين، ولم يجد أحرار العرب بدءاً من الدعوة إلى الانفصال عن الأتراك بعد أن أدركوا أن الذين أتوا بعد السلطان عبدالحميد قد خانوا الوعود والعهود وأنهم ليسوا سوى طغاة عنصريين همهم سحق الشعوب الخاضعة للدولة العثمانية، ولم يعرف شبابنا اليوم مع الأسف الشديد أن جمال السفاح قد اغتتم اندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ليشفي غليله من دماء أحرار العرب فعلق على المشانق في ساحة البرج في بيروت صباح يوم ٢١ آب (أغسطس) ١٩١٥ أحد عشر شخصاً هم :

عبدالكريم الخليل، صالح حيدر، مسلم عابدين، نايف تملو، محمود المحمصاني، محمد المحمصاني، عبدالقادر الخرسا، محمود العجم، سليم عبدالهادي، نور الدين القاضي، علي الارمنازي.

وكان هؤلاء الأحرار ينتمون إلى عائلات كبيرة فأحدثت هذه الجريمة البشعة هزة عظيمة في بلاد الشام، فصالح حيدر رئيس بلدية بعليك، وعبدالكريم الخليل كان رئيساً للمنتدى الأدبي في استنبول وله صيت ذائع في البلاد العربية ومحمد المحمصاني محرر في جريدة «المفيد» ومن المتخرجين في القانون من باريس، وعلي الارمنازي صاحب جريدة العاصي في حماة. وليس من العجيب أن يسمح طلعت باشا وأنور باشا لهذا السفاح بتنفيذ ما يرى من أحكام في أحرار العرب فهماء رفيقاه في الاستبداد والظغيان فهب — بعد هذه الجريمة النكراء — يعدم من يشاء وينفي

من يشاء ويعتقل من يشاء ، وزاد جنونه بعد هزيمة جيشه أمام الانكليز في سيناء في مطلع عام ١٩١٦ فأراد أن يغطي تلك الهزيمة بشنق عدد آخر من أحرار العرب اللامعين ففي صبيحة ٦ أيار (مايو) عام ١٩١٦ علق على المشائق في ساحة البرج في بيروت الكولونيل سليم الجزائري والكولونيل أمين لطفي الحافظ ، وعبد الغني العريسي، صاحب جريدة المفيد والشيخ أحمد طيارة صاحب جريدة الاتحاد العثماني ، والأمير عارف الشهابي، وتوفيق البساط ، وسعيد عقل رئيس تحرير جريدة النصير، وجلال البخاري وسيف الدين الخطيب عضو محكمة، وباترو باولي، ومحمد الشنطي وجرجي الحداد، والدكتور علي عمر النشاشيبي، وعمر حمد .

وفي ساحة المرجة في دمشق تعلقت أجساد الشهداء الابرار عبدالحميد الزهراوي — عضو مجلس الأعيان ورئيس مؤتمر باريس العربي — وشفيق المؤيد — عضو المبعوثان سابقا — وعبد الوهاب المليجي أحد كبار الموظفين — ورشدي الشمعة — عضو المبعوثان سابقا — ورفيق رزق سلوم — كاتب وشاعر .. وقد روى الذين شهدوا تنفيذ حكم الأعدام في هؤلاء الرواد الكرام كيف تقدموا نحو المشائق بكبرياء العربي الأبوي الذي لا يخاف الموت، فلقد كانوا يعلمون أنهم يدفعون ضريبة إنقاذ الأمة العربية من استعمار جاهل حاقده منهار. ولم يكتف جمال السفاح الحاكم بأمره في بلاد الشام بهذه الجرائم وإنما بعثر أكثر من ثلاثمائة عائلة سورية في المدن والقرى التركية لتموت جوعا وبردا بعيدة عن قومها وديارها . إن شبابنا الضائع في

بلدان الخليج العربي يجهلون تاريخ نضال هذه الأمة
الكريمة ، وقد استطاع المضللون من دعاة الحزبية الدينية
الغارقة في الجهل والطائفية أن يغسلوا أدمغتهم غسلا غريبا
ويسطروا فيها ما شاءوا من أكاذيب وافتراءات . إن جمال
السفاح بعد ارتكابه الجريمة الثانية في أيار من عام ١٩١٦
لم يجد سببا مقبولا لتلك الجريمة فأذاع في بيان له بعد
إعدام أولئك الأبطال يقول : « ان هؤلاء ينتمون إلى جمعية
اللامركزية التي غايتها ومقصدتها سلخ سورية وفلسطين
والعراق عن راية السلطنة العثمانية وجعلها إمارة مستقلة »
والحقيقة أن هذه الجمعية معروفة لدى السلطة في استنبول
وبرنامجها يدعو إلى الإصلاح والحكم اللامركزي وليس إلى
الانفصال .. ولقد أدرك المسؤولون في استنبول ولكن بعد
فوات الأوان أن جمال السفاح القائد العام للجيش التركي
في بلاد الشام قد وسع الفجوة بين العرب والأتراك وأن
العرب على حق في إضرام الثورة ، وبعد نهاية الحرب عام
١٩١٨ تقدم عدد من النواب الأتراك في استنبول بمذكرة
إلى رئاسة الوزراء يطلبون فيها محاكمة أحمد جمال باشا
على ما اقترفت يده من جرائم في بلاد الشام . لقد كان
لهؤلاء الأحرار الذين ضحوا بأرواحهم رخيصة في سبيل
استقلال هذه الأمة قصب السبق في ميدان الشرف والبطولة
فتغنى بتضحياتهم الشعراء مؤججين روح الفداء ، ولعل
قصيدة جميل صدقي الزهاوي الملتهبة خير نموذج لما قاله
الشعراء في أولئك الأبطال الذين اعتلوا المشانق هاتفين
بحياة الأمة العربية ومما جاء فيها :

على كلِّ عودٍ صاحبٌ وخليلٌ
 وفي كلِّ بيتٍ رنةٌ وعويلٌ
 علاها وما غيرُ الحميةِ سُلمٌ
 شبابٌ تسمى للعلی وكهولٌ
 لقد ركبوا كورَ المطايا يحثُّهم
 إلى الموتِ من وادي الحَيَاةِ رحيلٌ
 رجالٌ عليهم من سنا الفضلِ رونقٌ
 وللمجدِ فيهم غرَّةٌ وحجولٌ
 مشوا في سبيلِ المجدِ يحدوهمُ الردى
 وللحقِّ بينَ الصالحين سبيلٌ
 قُبورٌ ببِیروتٍ وأخرى بِجَلَّتِ
 تجرُّ علیها للرياحِ ذُبُولٌ
 سرت روجُهم تطوي السماءَ لِرَبِّها
 وما غيرُ ضوءِ الفدَقْدینِ سبیلٌ
 لَعَنُوكَ ليس الأمرُ ذنباً أصابه
 قصاصٌ ولكن يَغْرُبُ وَمُغُولٌ

وبعد خلاص الأمة العربية من الاستعمار العثماني
 الرهيب وخضوعها للاستعمار الأوروبي تأججت الروح
 القومية أكثر بكثير مما كانت عليه في أواخر العهد
 العثماني، وهب مفكرو الأمة يشحذون العزائم لمقاومة
 الاستعمار وكان في العراق في الثلاثينات رواد أجلاء في
 ميدان التوعية القومية نذكر منهم الأستاذة ساطع الحصري
 وفريد زين الدين، ودرويش المقدادي، وطه الهاشمي،
 ومحمد رضا الشيبلي، وأخاه باقر الشيبلي، وصفوة كريمة

من آل كاشف الغطاء وآل الدجيلي، غير أن الذين أثروا تأثيراً قوياً في جمهور المشقفين وفي طلبة المدارس والكليات ثلاثة من هؤلاء هم الأستاذ ساطع الحصري بكتبه القومية القيمة ومحاضراته الرفيعة في نادي المعلمين ونادي التضامن ونادي المثني وغيرها من الأندية والجمعيات، والأستاذ درويش المقدادي بكتابه «تاريخ الأمة العربية» المقرر في المرحلة الثانوية، والفريق الركن طه الهاشمي بكتابه جغرافية البلاد العربية، وقد بادر الانجليز بعد فشل ثورة رشيد عالي الكيلاني إلى مصادرة كتب ساطع الحصري من المكتبات وحذف كتابي درويش المقدادي وطه الهاشمي من مناهج الدراسة معتقدين أن هذه الكتب هي التي وحدت أفكار العراقيين، وأثارتها بالعروبة والقومية، وأنها هي وحدها التي أوجدت فيهم روح التضحية والفداء والتمرد على المطالب البريطانية في مطلع عام ١٩٤١. لقد بنى الانجليز قصوراً ضخمة على زعمال متحركة حين ظنوا أنهم قادرون على ضرب العراقيين بالتفرقة المذهبية والعرقية جرياً على عاداتهم في كل مكان، ولكنهم فوجئوا بموقف شجاع موحد في ثورة رشيد عالي الكيلاني عام ١٩٤١، وكان الفضل في ذلك الموقف الشجاع الموحد يعود إلى كتابي التاريخ والجغرافيا للأستاذ درويش المقدادي والفريق الركن طه الهاشمي ولتلك الكتب القيمة النادرة في العروبة والقومية للمفكر العربي الكبير ساطع الحصري ولتوجيه مئات من أساتذة التاريخ والجغرافية واللغة والأدب المنتشرين في كافة مدارس العراق ولشعر من أشرفنا إليهم قبل قليل، ولولا هذه الكتب القومية والتوجيه النظيف الذي

التزمت به وزارة المعارف في ذلك الحين والشعر القومي الذي يتغنى به العراقيون في جميع المناسبات لما استطاع العسكريون - وهم خلاصة الرجال المؤمنين بقوميتهم وعروببتهم في الجيش العراقي - أن يرفضوا الإذعان للمطالب البريطانية في مطلع سنة ١٩٤١، فتأثير الشارع المتأجج بالحماس على أولئك القادة الأبرار دفعهم إلى مجابهة البريطانيين رغم قلة عدد الجيش وفقدان التسليح وجنون الحرب العالمية التي لا تقبل المساومة. وبعد فشل تلك الحرب لفقدان التكافؤ وإعدام أربعة من قواد الجيش ووزير مدني واحد هم: محمود سلمان وكامل شبيب وفهمي سعيد وصلاح الدين الصباغ والاستاذ يونس السعادي أطلق الانجليز أيدي العملاء لتخريب ما بناه المخلصون، وكان المستشار البريطاني في وزارة المعارف منذ صيف ١٩٤١ حتى نهاية الحرب العالمية يذوق في كل قطعة شعر أو نثر ويطلع بنفسه على الكتب المقررة في كل منة دراسية كيلا ينسى المنفذون شيئاً فيه وطنية أو حماس، ولكن الذين شبوا متأثرين بالتوجيه الوطني النبيل والأفكار القومية الصادقة لم تزدهم تلك الهجمة الاستعمارية الشرسة على الأحرار الذين سيقوا بالمشات إلى المعتقلات بعد فشل ثورة الكيلاني سوى الإصرار على الثبات والترقب، وما كادت الحرب العالمية تنتهي حتى ظهروا من جديد في ميدان التوعية والنضال رافضين التشويه والتزوير، وبعد ثورة تموز المجيدة في مصر عام ١٩٥٢ ازداد المؤمنون إيماناً فظلوا متربصين بالانجليز وبأذنان الانجليز لأخذ الثأر حتى اندلعت ثورة تموز عام ١٩٥٨ فأعلنوا في ذلك اليوم أن ثورة

رشيد عالي الكيلاني قد انتهت بالانتصار على الانجليز ورغم أن ثورة تموز ١٩٥٨ قد استغلها الشيوعيون والوصوليون بضع سنوات إلا أنها كانت الطريق إلى الحكم القومي الملترزم الذي نشهده اليوم بصرف النظر عن التضحيات التي بذلت لتصحيح المسار.

إن القوميين العراقيين الذين رفضوا تحديات إيران في الثاني والعشرين من سبتمبر أيلول ١٩٨٠ هم من تلك المدرسة القومية دون جدال، ولولا البناء القومي الذي تحدثنا عنه بإيجاز شديد فيما تقدم من حديث لما استطاع حزب البعث العربي الاشتراكي في العراق أن يوحد العراقيين وينازل جيشه خامس جيش في العالم تقوده الأحقاد الكسروية والأطماع التوسعية والثارات التاريخية القديمة، فيجذب العراق والجزيرة والخليج العربي الفوضى والاضطراب والدمار. إن القوميين الذين ارتبطوا بروابط حزب قومي يعرف باسم حزب البعث العربي الاشتراكي لم يظهروا فجأة من فراغ فكري، وإنما هم في الحقيقة والواقع قد نهلوا من تلك المبادئ القومية التي ضحى في سبيلها آلاف الأحرار منذ بداية الحرب العالمية الأولى وَمَنَّا لَا يذكر مشائخ جمال السفاح التي علق عليها القوميين الأحرار في سورية ولبنان، والآلاف الذين نفاهم إلى معتقلات الأناضول ليموتوا جوعاً في الثلوج، وَمَنَّا لَا يذكر ثورة الفرات عام ١٩٢٠ وثورة رشيد عالي الكيلاني عام ١٩٤١ وانتكاسة ثورة تموز عام ١٩٥٨ وضحاياها من قوميين مستقلين وبعثيين. إن شبابنا الضائع في الكويت وفي غير

الكويت من بلدان الخليج والجزيرة العربية محتاج أشد الحاجة إلى دراسة تاريخ أمته العربية كيلا يضلله الدجالون بمزاعم لاتمت إلى الحقائق بصلة. إنه لمن المحزن أن يفسح المجال لهؤلاء ليشوهوا كل شيء في المدارس والكتليات كأنما بينهم وبين الأمة العربية عداة وثارات، وإذا كنا قد تحدثنا بإيجاز شديد عن نمو الحركة القومية في العراق، فلأننا نعتقد أن جهود الرواد قد أثمرت بهذا الموقف الشجاع الذي نراه اليوم في بلاد الرافدين، وأملنا أن يفبق من بيدهم زمام الأمور في بلدان الخليج العربي فيصدوا الأخطار عن عروبة الخليج فليس لنا من غرض سوى سلامة الإنسان العربي في أرضه العربية، ولم تكن مطالبتنا بوجوب صد الهجرة الأجنبية عن هذه البلاد منذ أواخر الحرب العالمية الثانية حتى اليوم إلا ليبقى سكان هذا الساحل العربي الممتد من الكويت إلى مسقط عربا كما أراد لهم الله، وإذا ما استمرت هجرة الأجانب إلى منطقة الخليج العربي واستمر التساهل في منحهم جنسية هذه البلاد فإن مصير السكان العرب سيكون شبيها بمصير الهنود الحمر في أمريكا، فهجرة الأجانب وهم من كل جنس ولون إلى أمريكا قد قضت على سكان البلاد الأصليين، وأصبح الهنود الحمر نماذج بشرية منقرضة يقصد فلولها السياح للوقوف على ألغن مأساة ارتكبتها الإنسان.

احمد السقاف

قصص من الكويت تترجم الى الروسية



بقام: د. فلاديمير شاجال

نشرت مجلة «اسيا افريقيا اليوم» السوفيتية، ترجمة لثلاث قصص لقصاصين من الكويت هم: اسماعيل فهد اسماعيل، سليمان الشيخ، ليلي العثمان. وقد نشر المستشرق فلاديمير شاجال، الذي ترجم القصص مقدمة لها.. هذا نصها:

تنشر لأول مرة في بلادنا تراجم القصص القصيرة بقلم الكتاب الكويتيين .. وعندما يتطرق الكاتب الى الكويت فان اول شيء يتبادر الى الذهن عادة هو الاحتياطي الضخم للنفط، والعوائد الهائلة لانتاجه والتي وفرت لهذه الدولة الصغيرة الواقعة على الساحل الشمالي للخليج العربي دخلا يكاد يكون أعلى دخل قومي في العالم لكل نسمة.

ونحن نسبيا، نعلم القليل عن الكويت، ونعلم أقل عن حياتها الثقافية وعن أدبها. ولقد بدأ الأدب الحديث للكويت تجاربه الاولى قبل ثلاثين عاما فقط بالنشر، وظهرت أول قصة قصيرة كويتية «بين السماء والارض» (سليمان الخليفي) على صفحات مجلة (البعثة) في مارس عام ١٩٤٧. واليوم تجد كتابا للقصة الطويلة والقصص القصيرة وأدباء مسرحيين وشعراء ونقادا. ويتطور هذا الأدب في مجرى التقاليد الجديدة وأيضا القديمة للأدب العربي. كما يشهد نموا مستمرا ويستوعب الأطوار الجديدة للفنون والأساليب الفنية الجديدة.

ومازال النشر الكويتي يغتنى بنتاج أولئك الذين وقفوا على منابه الاولى من أمثال الناقد وكاتب القصة القصيرة والاستاذ بجامعة الكويت سليمان

الشطى، وكاتب القصة القصيرة الأديب المسرحي عبدالعزيز السريع وكاتب القصة والأديب المسرحي الذي تخرج من معهد موسكو للفنون المسرحية سليمان الخليلي، ومحمد الفايز (المشهور بالبلاد كشاعر أساسا) واسماعيل فهد اسماعيل مؤلف خمس قصص طويلة. كما يشهد عود الجيل الجديد من الأدباء أمثال الشاعرة وكاتبة القصة القصيرة ليلى العثمان، وسليمان الشيخ فلسطيني الأصل الذي يعيش حاليا في الكويت، وفاطمة يوسف العلى، وطالب الرفاعي وغيرهم. وتتميز أفضل مؤلفات الكتاب الكويتيين بالحلم بالمجتمع الانساني الراقي الذي تحترم فيه اهتمامات كل فرد. ويطرح الكتاب بشكل حاد قضية عدم المساواة الاجتماعية، ولا يكتفون بطرحها على المستوى التجريبي الوصفي، بل يدعون الى تغيير هذا النمط للحياة. كما تقلقهم أيضا المشكلة الفلسطينية ومصير الشعب الذي يناضل من أجل استرداد وطنه. وأصبح الأسلوب الفني الأساسي في النثر الكويتي هو الواقعية. فالرمز والتعميم اللذان يلجأ إليهما أحيانا الكتاب، لا يفتان عقبة أمام رؤيتهم الواقعية للواقع. كما يفرض نفسه أيضا بشكل ملموس تأثير تيارات التحديث الغربية المعاصرة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وفي عام ١٩٦٤ أنشئت رابطة الادباء التي تضم في صفوفها الكثيرين من الشعراء والنثرين وكتاب الادب المسرحي والنقاد الذين يعملون بنشاط في الأدب. وتصدر الرابطة مجلتها الشهرية «البيان» التي تنشر مع مؤلفات الأدباء الكويتيين تراجم أعمال الأدباء الاجانب بمن فيهم السوفيت، وتغطي المجلة على نطاق واسع الحياة الثقافية للكويت والبلدان العربية الاخرى. ويحظى الشعر بشعبية هائلة في البلاد. فلا تجد لونا من ألوان الأدب يتمتع بمثل هذه الأسميات الشعرية التي كثيرا ما تقام في رابطة الادباء بحضور كبير دائما.

أما جميع قضايا البناء الثقافي في البلاد فيشرف عليها جهاز خاص يخضع مباشرة لمجلس الوزراء، وهو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

قصص
قصيرة

أشياء لا تفتاوم

فهد الدويري

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أن يتخطى أحدهم الآخر كعادتهم كل يوم .. والتفت السائق نحو سيده ليقول :
— صحيح ياسيدي إن السياقة ذوق وإخلاق قبل أي شيء كما قلت سيادتك ولم يزد سيده في الإجابة عن القول :
— نعم

كان في حدود السابعة والخمسين أو التاسعة والخمسين من العمر لسنا ندرى فحين ولد لم يكن في البلد تسجيل للمواليد ، فكانت أعمارهم تبدأ وتنتهي

عادت الى ذهنه ذات الفكرة التي أضنته وأسهرته الليلة الماضية ، وتركته دون أن يذوق طعم النوم بقلبها حتى الصباح .

هو قابع الآن في صدر سيارته الفارهة ، متجها نحو مكتبه في الوزارة ، وكان ازدحام السيارات من حوله يكاد يحجب عنه أي منظر آخر ، وتطلع في قفا سائق سيارته المتأفف مما يلاقي من زحام السيارات الأخرى ، التي يحاول سائقوها

بأرضيتها الاسمنتيّة وشباكها الخشبي
تقاطعها القضبان الحديدية ...

وانقطعت تصوراته وعادت تلح عليه
الفكرة الملعونة عادت بصيغة جوابية قال
في نفسه :
— أتقاعد أحسن

ثم عادت غيلته تصور له فزاشه القديم
بوجهه المعروف ذي البشرة الخضراء
المشربة بالسواد جالساً على كرسي قديم
لاظهر له ، وغير بعيد عن الكرسي يقبع
« جيب » الماء مواصلاً تنقيطه في اناء
تحتّه وضعت فوقه قطعة من القماش
للتصفية ومنع الغبار ، كي يشربه السيد
جاسم ومن معه من موظفي المكتب ،
والتي جانب « الجيب » أسندت دراجة
متهاكة خصصتها الحكومة للفراش
يشاركه فيها كل رفاق المكتب .. وأنه
ليذكر كيف كان عبدالعزيز نشطاً
خدوماً لايرفض طلباً لأحد من موظفي
المكتب .. كان يقول له أحدهم :

— .. عبدالعزيز « المره » وصتني
اشتري لحم للغدا والله نسيت خذ
« الله يخليك » إشتر ربع وقية لحم واذهب
به للبيت .. عشت .
أو يحامله آخر :

ولأحد يعرف كم عاش انسانهم على
التحديد .. كان طويل القامة عبل
الجسم تبدوا آثار الصحة العامة عليه
بوضوح . تميزه ربة قصيرة ملفتة ، وكان
وجهه يميل الى الطول به عينان سوداوان
صغيرتان مستديرتان .

وأدار جاسم حبات مسبحته بين
أصابعه وراح يجتر ما كان يفكر فيه ، فيما
كان يقطع عليه حبل التفكير صغير سيارة
اسعاف أو شتيمة بين سائقين عند
اشارات المرور .

مضى عليه ثلاثون عاماً في هذه
الوظيفة ، تدرج فيها من منصب الى
منصب وبلغ الآن أقصى درجات السلم
الوظيفي كما يسمونه ، ولكن مايزاوله من
عمل لم يتغير ، كان فوق رأسه رئيس ثم
أصبح الرئيس وزيراً ، وكان راتبه في
حدود المئات من الروبيات الهندية
لايقبض غيرها شيئاً فأصبح الراتب
مئات الدنانير وفوقه العلاوات بأنواعها
وبدلات عمل وبدلات أسفار يتوج ذلك
سيارات تحت تصرفه له وللاولاد ،
وأشياء أخرى تسمى منافع غير منظورة .

كان سابقاً يشغل مكتباً في غرفة
متواضعة وأنه ليتذكرها في هذه اللحظة ،

حتى تشدق الروائح العطرة منه لتلا الممرات ، ومكتبه مرصع بأربعة تلفونات ، وتلفزيون وثلاجة وراديو مستطيل بني اللون بمفاتيح ذهبية ، وكروسي دوار من الخشب تنسدل على ظهره سجادة انيقة للصلاة ، بجمل القول أن ما كان يحيط به غاية في الذوق والترف والنعمة .

ولكنه الآن مجهد ، تعب ، مستهلك ، نضج واستوى وكاد يحترق ، واعصابه مشدودة دائما ، وحتى الطبيب بدأ يلفت نظره الى قلبه ، انه تعب قليلا ، وهو يعرف هذه « القليلا » عندما يقوفا طبيبه ، وحصة الكلى التي تطرقه آلامها بين الحين والحين منذ زمن بعيد ، ولكنها غير خطيرة ... لكنها ربما تصبح خطيرة ... وبعد ، فانه قد ادى واجبه فيجب أن يستريح ، لم يخدم الوطن كل تلك الاجيال الثلاثة الماضية ؟ لم يمن الحين للراحة بعد هذا السير الطويل ؟ ثلاثون عاما مضت من عمره ، وهو يمارس عملية الضغط على من تحته كلما اشتد عليه الضغط من فوق . وكلما جاء وزير جديد وجب عليه أن يخلع جلده القديم ليلبس جلداً غيره ، بل ويغير من جلود موظفيه ليسيروا في الوضع المستجد .

— يا أخ عبدالعزيز حمود ولدي لم يذهب للمدرسة إذا تسمح تروح للمدرسة وتعتذر عني من حضرة الناظر .. أنا أدري أن المدرسة بعيدة ... لكن انخاف .

ومعني عبدالعزيز ملئياً منفذاً ، ولو أنه في ذات الوقت نفسه لا يجب التنطع بالكلام « النحوي » « يأخ » او « إذا تسمح » إن فيها نوعاً من التعالي .

ويرتد وعي صاحبنا اذ يرى سائقه قد تجاوز اشارة المرور الحمراء وحين يقول له :

— الم ترا اشارة .. انها حمراء !
.. يرد عليه دون أن يلتفت ! لا تخاف سائقك ماهر يا عمي .
و يعود جاسم الى ما كان فيه ، الآن اختلف كل شيء ، بل إنه ليس اختلافاً انه زوبعة قلبت كل شيء ، ومحقت ما كان محققاً كاملاً .. المركز الوظيفي في اعلى السلم ، مروؤوسه لا يكاد يعرفهم لكثرتهم . مكاتب ومكاتب تابعة لمكتبه اصبح سيذا لكل هذا الحشد من الموظفين ، مكتبه الخاص غرفة طويلة عريضة ، يتبعها صالون للاجتماعات منسق أشرف على تأثيثه مهندس ديكور معروف ، حمام مرفق بمكتبه ، ما أن يفتح

انه ليذكر الآن — وبوضوح — تلك
المرات التي حاول فيها أن يقول « لا »
وبش ما كانت النتيجة ، كانت وبالأ
عليه وعلى من يليه في السلم الوظيفي ..
انه ذو كرامة وان نفسه لعزيزة ، وان في
وسعه أن يصيح ملء فـه : كلا ! ثم يصـر
عليها ، ولكن ماذا ستكون العقبى . ؟
ينتقل الى دائرة اخرى ؟ ياليت ! الذي
يحدث هو أنه سيطرـد و يؤتى بغيره ليقول :
نعمين ! لا نعم واحدة . ثم يركن هو
وتغرقه طاحونة النسيان ، ولن يتغير ماء
البحر ، ولن تغيض نجوم السماء .

رفع الآن طرف عباته ليضعها في
محلها المناسب من كتفه ويطـقن بجبات
مسيبته وحاول أن يوقف تفكيره بمتابعة
السيارات التي تمر عن يمينه وشماله .

يالها من امرأة هذه التي تقود سيارتها
ثم تقف عند الاشارة الحمراء لتقرأ
صحيفة في انتظار الاشارة ، لاشك أنها
اجنبية ، وصغيرة السن جداً لم تبلغ الثامنة
عشرة بعد تقود سيارة طويلة زرقاء قال
في نفسه :

— لا بد أنها عشيقة احدهم هذه ... لا
الزوج ولا الأب يشتري لزوجته أو ابنته
سيارة بهذه الفخامة ..

وألقت عليه الفتاة نظرة تجمع بين
الازدراء والعداء ، كأنما احست بخبث
طويته نحوها وتابع هو يحدث نفسه وقد
انصرف عن الفتاة تماماً :

اليوم سأكلم ابو محمد لينقل الولد
الى مدرسة أخرى .. أنا لا اعرف لماذا
يكـره الولد هذه المدرسة بالذات .. وأمه
تلح على تنفيذ طلب ابنا ، وهناك أمور
اخرى يجب أن اتممها اليوم .. آه صفة
الشغالة تريد عدم ممانعة لابن اختها مع
انني طردته لسوء سلوكه منذ عامين ، ماذا
نعمل ، صفة قائدة بالبيت ، وام الاولاد
راضية عنها . وتذكر شيئاً فقال للسائق :

— اسمع .. الساعة الحادية عشرة ذكري
في المكتب عن أبو سعود .. قل لي اعمل
تلفون لابي سعود اخشى ان انسى .

ثم قال في نفسه :

— عسى يحصل لنا أبو سعود أسهم
تأسيس لابني محسن في الشركة
« الصناعية » .. اوه يالها من حياة
منقصة ، متى يمكن للانسان أن يـسـريح
.. أن يمد رجله ويروح في استرخاء
عضلي وعقلي .. هل كتب علينا أن
نشقى من المهد الى اللحد .

وأرخبى جسمه كله ، ومد رجله الى

عليه تحية الصباح اليومية غير متوقع لها
رداً .

وعلى المكتب وجد رفين من الملفات
للتوقيع كما اعتاد ، فالقى عليها نظرة
باردة ، اخذ مفتاحاً من جيبه فتح به قفل
الدرج الاعلى دون ان يسحب .

واقبل الساعي بالشاي في كوب
زجاجي وضعه على المكتب ملقياً عليه
تحية الصباح ، ورن جرس الهاتف طويلاً
دون أن يرد صاحبنا عليه حتى سكت .
ثم انكب على ملفاته يوقع احدها ويرمي
آخر بعيداً دون توقيع .. وهكذا دارت
الساقية ، وبدأ الروتين اليومي الذي بدأه
منذ ثلاثين عاماً وحتى هذه الساعة ..
الى متى ؟

صحيح مرت به ايام شعر فيها
بالضيق ، والملل ، وأيام أحس فيها
بالكآبة ، والتفاهة أيضاً أما اليوم فقد بلغ
به الامر أن صار كل ماحوله صدها ،
ثقيلاً ، انه يشعر الآن كأنما قد حشي له
صدره بمجديد مزنجر ، حتى طعم فم بات
لايستيقظ مثل طعم المصاب بالحُمى .

ودخل السكرتير ووضع امامه قائمة
باسماء المراجعين ، فاستعرضها بامتعاض
وأشار الى احد الاسماء بالقلم الاحمر

أقصى مايستطيع ، واخذ يستنشق الهواء
ملء رئتيه ثم يزفره ببسطه — كما قال
الطبيب — وعندها اضطر السائق الى
ايقاف السيارة فجأة كي يتفادى
الاصطدام بسيارة اخرى ، فانكفاً صاحبنا
الى الامام بقوة جعلت « عقاله » يسقط
فوق اعلى المقعد الامامي وانحسرت
كوفيته الى الوراء فلاحت الصلعة ذات
الحمرة الخفيفة من بين خيوط الطاقة
البيضاء ، والتفت السائق يعتذري
ارتباك وأوقف السيارة ليعيد سيده هندامه
ثم سار في طريقه .

ولم يقل شيئاً أبداً ، ولكن كل عضلة
في جسمه صارت الآن نافرة متحفزة ،
لقد فقد تلك الحالة .. حالة الانحنا
الليذ ، وهوّ ذهنه في تشتت لا يثبت
على شيء ، وتاهت نظراته لا تنظر الى
شيء .

أخيراً توقفت السيارة عند باب
الوزارة ، وقال السائق وهو يفتح له
الباب :
— أنت زعلان مني يا عمي ؟

ولم يجبه عمه بشيء ، بل واصل سيره
نحو مكتبه ، وفتح له الفرّاش باب المكتب
بيد أخذاً عبايته باليد الأخرى ، وهو يلقي

— لاداعي لمقابلة عبدالرحمن هذا ، قضيته ليست عندي .

ورد السكرتير :

— ولكنه هو الذي كلمك عنه محمود أمس .

وأجاب جاسم في اصرار :

— ليكن .

ولكن السكرتير قال في اضطراب :

— مامعنى « ليكن » ياسيدي ، فقد

وقعت أنا في محنة قبل شهرين حين

قدمت لك اسماً فشطبت أنت عليه

بالاحمر فلما قلت لك أنه من مدير مؤسسة

المياه قلت لي « ليكن » ففهمت أنك

تعني ليكن من مؤسسة المياه فلن تقابله .

فلما عاتبوك في ذلك الحين وضعت الوزر

عليّ وكانت حجتك أنك كنت تقصد

الموافقة ، وأكلتها أنا .

ورفع السيد جاسم رأسه متطلعا في

سكرتيره وهو محقق ، ولكنه لم يجبه ، بل

مد يده نحو الجرس ودقه وهو لا يزال يردد

طرفه بين السكرتير وقائمة المواعيد . وجاء

الساعي فطلب منه أن يأتيه بالقهوة ثم عاد

يراجع اسماء الموعودين بالمقابلة وفجأة

خطر على باله ما جعله يحدث نفسه :

— لست ادري لماذا يكره « حمود » هذه

المدرسة بالذات ؟

وتدخل صوت السكرتير يقول :

— الوزير وصل بعد سيادتكم مباشرة ،

وقد دققت فيه اليوم مثل العادة ...

نفسيته اليوم رائعة .. كان باشاً .. إذا

أردت سيادتكم مراجعته فلتذهب اليه

الآن قبل أن يقابل من رعا عكصر صفو

مزاجه .

فرد عليه جاسم :

— حسن .. ولكن ليس لدي ما أقابله من

أجله .. أصبح بالتلفون ..

وتناقش جاسم وسكرتيره حول من

يقابلهم ومن لا يقابلهم ، واستحث — في

نفسه — سكرتيره على مغادرة المكتب .

وما أن أصبح وحيدا حتى سحب درج

المكتب ودون أن يتطلع داخله سحب منه

ورقة مكتوبة وقرأ :

« سيدي الوزير ... بعد ... وبعد

هذه الاعوام في خدمة الوطن والمواطنين

.. وكسي نفسح المجال للجيل الجديد من

شبابنا الحريجين .. وبعد ... اتقدم بهذا

طالبا احالتي الى التقاعد ... »

وأعاد القراءة مرة أخرى .

هذه الرسالة كانت خلاصة أيام من

المعاناة والتفكير ، وبعد أن مزق

مالا يخص من المسودات حتى استقر على

هذا النص الاخير .. انها رسالة في مستواه .. قة .. مختصرة ، بليغة ، وافية بالغرض وانه ليرى في حلم اليقظة ان الوزير حين تسلمها منه قرأها مرتين ، ثم قال له أن طلبه محال ، وانه لا يستطيع أن يوافق ، وانه لن يجد في البلد من يملأ منصبه ، وأن طلبه اخيراً مرفوض .. وفي حلم اليقظة ذلك داخله الشعور بالاهمية ، والتفوق ، وحدثته نفسه :

— من يكون اولئك الذين يحملون شهادات جامعية ، انهم اكاديميون حشيت ادمغتهم بمحاضرات كتبت بين جدران الجامعات فاذا اخرجت اي خريج من محيط مدارس فهو أجهل من الجهل نفسه ... كل عظماء العالم لم يتخرجوا من جامعات .. الخيرة .. الخيرة أهم من الجامعات والشهادات وكل ماكتب في الكتب ..

ودامه شعور بالحقن والمقت ثم عاد الى ماكان فيه .

ودخل مراجع وأنهى موضوعه ، والثاني .. وهكذا ، حتى لم يبق لديه من يقابله ، فطلب شاياً وأرعى جسمه ، وعاود الشهيق والزفير في بطنه ، ودق جرس التلفون ، واذا بالوزير يربطه فنهض وقد عاوده التحفز ، وخرج من المكتب

ليضع دقائق عاد اليه بعدها .

كل مظاهره الآن تدل على أنه سمع مالا يرضيه ، كان عقله مرتدداً الى الوراة قليلاً ، وخطواته بدت مختلفة بين السرعة والبطء ، وزر الدشداشة العلوي مفتوحا ، وبلورات قليلة من العرق تنحدر على جبينه . واطلق آهة مريرة وهو يجلس على كرسيه . ودق جرس التلفون فرد عليه .

— الو .. نعم .. اهلا ابو سعود .

وانصت برهة ثم اجاب :

— شكرا لك .. سوف ارسل لك الولد حسن لياخذها ويشكرك ، وستعتمد عليك في الآتيات .. شكرا ،

واقفل السماعة ، وبقي على حالته المتحفزة وهو يتناول الشاي ويفكر .

— أشياء كثيرة يجب أن نعمل .. وامور كثيرة يجب التنازل عنها .. نعم كثيرة .

ولفه هدوء ، وخيل اليه أنه في

سفينة والهواء ساكن .. ساكن . والماء

راكد .. راكد، وعضلات جسمه

متراخية ، وامتدت يده الى الرسالة يميزها

قطعا صغيرة جدا ، ووجد في قطعة منها

كلمة « الوزير » فبللها بالشاي حتى

عماها ، وعاد يزفر و يشهق كما أوصاه

الطبيب .

فهد الدويري

بقلم
خالد
سعود
الزبيد



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sa.hnu.com>
* محمد أحمد النشمي
ظاهرة مسرحية ■
١٩٢٧-

النشمي عالم من الذكريات لا ينتهي. والجلوس معه متعة، فحيثما يقيم وجدت
لنفسك من حديثه مأرباً.
مسرح يتكلم، فإذا رُفعت الستارة فليصمت الجالسون، ليشهدوا العرض
المسرحي وليسمعوا.

• من كتاب أدباء الكويت في قرنين للكاتب - الجزء الثالث

وجلسنا معا، نتحاور حيناً وأنصت أحياناً، أسجل كلمة وتفوتي كلمات .
بحر زآخر من الذكرى . ومائدة عامرة بكل ما طاب من شهى القطاف ولذيد
المطعم .

لا تتوقف يا صاحبي النشمي . إنَّ كلَّ حاسة من حواسي مشدودة إليك . إن
ذهني ومشاعري مُعَدَّان ومستعدان للإنصات والتلقي .

لقد جهدك الزمن فما عدت تتذكر . لقد نسيت تاريخ عرض بعض
المسرحيات ، ونسيت بعض مخرجها ، ونسيت مؤلفها .. لا بأس عليك .

أشعربك ، وأجوس معك خلال فكرك وأنت تنبش قاع ذهنك نبشاً مبرحاً ،
وألحقك مستمهماً ومتعجلاً ، متلهفاً ومتيقظاً فأود أن أضمك إلى صدري ضماً ،
لأنك توخيت الصدق فيما قلته لي وتوخيت الصدق في كل ما فعلته من أجل
الآخرين . لئن نذت منك بعض هنات فلن تُستنكر من مخلوق نوزع وخصوص وغمط
في بعض الأوقات حقه .

لا بأس عليك ، أقولها لك مرة أخرى ومرات .

إنك جزء من تاريخ المسرح ، بل أنت المسرح في الكويت بكل ما اعطي
مسرحك من قديم مات ، وقائم لا يزال حياً في الأذهان . حياً يمتد في الآخرين
يعطي .

أسمع نبضات خافقك عبر كلماتك حتى أكاد أراها أو ألمسها براحتي .
لقد استطاع النشمي خلال عشرين عاماً أن ينتشر وأن يتسلل بمسرحه إلى كل
الناس .

ظاهرة لا تتكرر .

لقد كان في جده كما كان في عبثه مسرحياً لامعاً في سماننا كلمع البروق
في ليالي الجفاف لتوقظ الحياة ولتبثع الحياة في الأطراف وقد طرقها العفن .
برلمان ومجلس أمة ، فيه الموالي والمنطقة الوسطى ، والمعارضة في أقصى تطرفها .
هكذا كان مسرحه .

يوم لم تكن هناك صحافة كان المسرح صحيفة الناس ومراة الناس وصوت الناس.

كان مجلس أمة. ينقل إلى المسؤولين رغبات المكبوتين .
كان لسانا وكان بصرا، كان آلة تصوير تلتقط كل مستقيم ومعوج. وكل منعطف ومنحنى وما وراء كل منعطف ومنحنى .

وكان المسرح يجد روافده في هؤلاء الناس الذين يتبرعون له في مدي بالمعلومات سباقا .

لا يُغيّر تطلّب المعلومات وإن كان يشقى في عرضها حين تلامس جرحا مزمننا ومرضا مستعصيا، فتثير عليه غضب أولي الأمر والمتنفذين .

رب ليلة بات بيت النشمي بلا طعام لينفق هو وصحبه ما في جيوبهم على مسرحهم . يشقون ليسعد الآخرون .

كانت أخواته يعملن في منزلن بلا ثمن في خياطة ما يحتاجه مسرح النشمي من ملابس .

وكان جاره النجار ينشر له ألواح الخشبية .

كان أصحابه من أمثال صالح العجيزي وعقاب الخطيب ومحمد القصار وعبدالله المنيس ومحمد المنيع وفهد الفارس وآخرون لا تحضرني أسماؤهم نها مشاعا بكل طاقاتهم وجهودهم وبعض ما يدخرون من مال لهذا المسرح المتواضع البناء الكبير العطاء .

سأبقى كثيرا ما دار بيني وبينه في ملف أوراقي . سأطويه عن الناس وسأشر بعضه حين أكتب عن المسرح في يوم يُتاح لي ذلك من قادم الأيام .

إن من يبتغي الكتابة عن النشمي فعليه أن يتأني . حقا إنه من أول من كتب مذكراته من المسرحيين . لم يسبقه في ميدانه سابق في الكويت . ولكنه أول من يناقضها، وأول من يرى أنها صورة مشوهة لما يريد أن يكتبه في هذا المجال . هاجم مذكراته في بداية حديثه معي ثم عاد ليؤكد صدق ما فيها وفي نهاية حديثه قال إن فيها بعضا من الحقيقة وإن فيها بعضا من التوار يخ المغلوطة، وإن فيها ما لا يجب أن

ينسب إليه . وبعد أن بلغ ريقه واسترد أنفاسه بعمق قال : إنها مذكراتي بيد أني كتبها على عجل تشجيعا لمجلة (عالم الفن) في أول أعدادها وصدورها .
ركام من المعلومات ذلك هو النشئي ، ركام بحاجة إلى تنسيق وربط لتستقيم الصورة ولتقارب الصواب .

يتحدث معك فتشقق عليه حين تحنقه العبرات عند بعض العبارات ثم ينهل ضاحكا مستبشرا كأن لم تمرّ به لحظات حزن .
مجموعة من التناقضات وكذلك الظاهرة . لا تنطبق عليها الشروط ولا تنضبط تحت مقاييس .

ولكنها بمجملها وبجميع تضاريسها وبكل ما فيها من تشابك وتداخل وافتراق وانشفاق تبقى حلوة وممتعة ، وعطاء دوما يندس في كل عروق الحياة .

كان أمّة وحده بعد أن غادر حمد الرجب الكويت في عام ١٩٤٥ إلى القاهرة وبقي لا ينافسه في الميدان منافس حتى أواخر الخمسينات ثم توالى المنافسون وتتابعوا .

فصار جديده قديما ، وحنّ قديمه ، قديمه بأبي تطورا ولا يتفنى انفكاكا عن قوالبه .

قام بينه وبين زكي طليمات صراع ، وقام بينه وحمد الرجب صراع ولكنه صراع خفي غير معلن .

وقبل ذلك وبعده ، أدرك أن أبناءه الذين بنى لهم من ضلوعه جسورا بدأوا الترد عليه . لقد ظن وهو غطّى في ظنه أنهم أنكروا عليه فضله فاعتبر محاولة انتعاقهم من هيمنته شروعا في محاربته .

صراع حادّ قام بينه وبين نفسه ، وبينه وبين هؤلاء المتمردين من الشباب ، وبينه وبين هذا العربي العملاق زكي طليمات حين استدعته وزارة الشؤون ليخط خطا مسرحيا قويا .

وصراع آخر بينه وبين رجال الدين الذين هاجموه من منابرهم يلعنون الرجال المشبهين بالنساء مع أنه هو أول من حاول ادخال العنصر النسائي في المسرح

الكويتي . ولكن بالحدود التي لا تجرح التقاليد وجوهر الدين .

ثم صراع بين جديد وافد عليه وقديم متمسك به ، حارن عليه .
صراع ما زال منه في نفسه ندوب . أرهقه كثيرا ، وأرهق نفسه حين أنصت إلى
هواجسه كثيرا .

وما زلت أتذكر كلمة قالها بحقه صقر الرشود رحمه الله أكتبها لعل فيها ما يخفف
من حزن النشمي ولعل فيها تسجيلا لوفاء رجل قامت بينه وبين النشمي في يوم
قديم جفوة .

ففي إحدى جلسات صقر قال : (نحن أبناء هذا الرجل ، وإن ظن أننا عققناه
حين رحلنا عن منازل القديع . وما زالت أرداننا عابقة بعطر تلك المنازل القديع .)

كلمة أذكرها للتاريخ لا للنشمي وحده . وهل أكبر شهادة من شهادة صقر في
حق أستاذه القديم . سأتكلم عن هذه الجفوة التي قامت بين الرجلين في موضعها
من هذا الحديث وسأبسطها بسطا وافيا .

لقد ولد محمد أحمد النشمي في بيت مقل ، شأن معظم البيوت الكويتية
حينئذ ، من أب كويتي ووالدة نجدية (١) جاء بها أبوها مع أختها (٢) من نجد
على راحلة أكل الحفا أخفافها ، وتزوجها والده على صداق دون كفاف القوت . ما
كانا يطمعان بما هو فوق ذلك فحسبها أن يجدا لابنتها مأوى من فؤاد رجل مقل .

فكلما أجذبت نجد والصحراء المحيطة بها هاجر عنها بعض ذوبها إلى هذه المناطق
الآمنة المطمئنة على ضفاف الخليج أو قريبا من مجاري الفرات في العراق والشام .
ولله درها من صحراء حين تجذب ، ففي جذبها إخصاب لمناطق عربية أخرى .

لقد ولد النشمي في عام ١٩٢٧م وله أخ يكبره وهو عيسى النشمي ، وهو ربان
من ربابنة السفن . له قصة كتبها روى فيها حكاياته مع البحر وقدم لها الشاعر
الاستاذ عبدالله الدويش . وله أربع أخوات ، والدة جبارقوته الكفاف ، ممتلىء
الجسم ، اسمر البشرة ، يميل إلى الطول .

وفي عام ١٩٣٣م دخل المدرسة وفي نفس اليوم الذي أُذخِل فيه المدرسة مات
والده ، كان القدر يترصد خطاه منذ كان صبيًا ، ليذيقه من مرارة الحياة ما يكون

زادا له في طريقه المسرحي، المغمم بالشجون.

لم يكن التعليم حينئذ قائما على نظام من المناهج معين، ولا كان مستقرا على نهج من الصفوف الواضحة، المحددة المعالم. لقد ظل الأمر على هذا المتوال حتى جاء العام ١٩٣٧م عندما استقر أعضاء البعثة الفلسطينية الذين استعدوا عام ١٩٣٦م ثم بدأوا العمل مع زملائهم الكويتيين في خط السطور الأولى للتعليم الحديث في الكويت.

مات والده ولم يخلف لهم من حطام الدنيا شيئا وأخوه عيسى ما كان يستقر في الكويت إلا لماما، حيث تستمر رحلاته على ظهر السفينة المسافرة إلى الهند وأفريقيا شهورا قد تستغرق العام كله. فكان على والدته توفير القوت لهؤلاء البنات الأربع وهذا الصبي الذي لم يكن يدرك من أمر هذه الحياة شيئا.

وعملت والدته في الخياطة تحيك الثياب بأجر زهيد في منزلها لأصحاب الملابس الجاهزة لأبناء البادية. وحين أنتم الغلام ستة عشر عاما ترك المدرسة وعمل كاتباً في شركة النقل والتنزيل (جمال باشي) سنة ١٩٤٤، وإلى جانب عمله هذا كان يعمل مدرسا في كتاب مؤدسه القديم محمد صالح العدساني عصرا. واستمر في العملين شهورا، فأرسلت إليه المدرسة الخفارية ليعمل مدرسا فيها، فانضم إلى مجموعة مدرسيها، وبقي فيها زهاء ثلاث سنوات.

وفي العام الدراسي ٤٦-١٩٤٧م توظف في معارف الكويت مدرسا في المدرسة الأحمدية، واختلف مع ناظرها الأستاذ صالح عبد الملك الصالح بعد سنتين، فطلبه صديقه عقاب الخطيب في ٤٨-١٩٤٩م كمدرس في مدرسة المشنى ثم صار وكيلا لملاحق المشنى الذي استحدث كنموذج لرياض الأطفال في الكويت. وتسلم النشئي مسؤولية هذه التجربة الأولى. ونجحت التجربة، وكان الإقبال شديدا عليها فلم تسع الفصول الطلبة، مما دفع معارف الكويت لفتح رياض للأطفال أخرى. في مدرسة المهلب في منطقة الشرق؛ ومدرسة طارق ويقع مبناها مقابل وزارة المالية حاليا. ووسعت مدرسة الصباح لتشمل رياضاً للأطفال أيضا. وترك عقاب الخطيب نظارة المدرسة في عام ١٩٥٢م ليعمل في التجارة، وجاء

من بعده الأستاذ عبدالعزيز العدساني ناظرا، وعمل معه النشمي سنتين ثم انتقل لإدارة الشؤون (وزارة حاليا) في عام ١٩٥٥.

وتسلم في الشؤون مسؤولية التثقيف الشعبي وسألته عن مهمته في مراقبة التثقيف الشعبي فقال لي: ما هي إلا أسماء سميتوها. كانت مهمته في هذه المراقبة عرض أفلام صحية واجتماعية في المناسبات.

وقال: لقد أثقلوا كاهلي بالمناصب، فأعطيت مسؤولية نحو الأمية ورعاية الشباب وكنت عضوا في اللجنة الاولمبية، ومديرا لإدارة الشباب ثم تحولت لإدارة الإسكان. كل ذلك كان على حساب ما خُلِفْتُ من أجله...!! لقد عصرتُ عروقي لتسليد دما على خشبة المسرح.

وجاء زكي طليمات فاحتدمت المعركة (كما سنفصلها في حديثنا عن المسرح) خفية في بادئ الأمر، جليلة مكشوفة في النهاية.

ولقد طلب إحالته على التقاعد في عام ١٩٧٩، بعد أن تمّ تفشيل مسرحه وامتنعت الوظيفة كل طاقاته ولم تعطه الوظيفة شيئا.

لقد انتخبته الجمعية العمومية لجمعية الفنانين الكويتيين ليكون رئيسا لها عام ١٩٦٧ وما زال لها رئيسا.

وفي ٣ من شهر أكتوبر عام ١٩٧١ صدر العدد الأول من مجلة (عالم الفن) الأسبوعية التي تصدرها جمعية الفنانين الكويتيين فتولى رئاسة تحريرها وما زال. إن جهوده في جمعية الفنانين جهودٌ يشكر عليها ولقد عاضده في هذه المهمة مجموعة من الرجال سنذكر كلا منهم في موضعه إن شاء الله.

النشمي والحركة المسرحية:

ولدت الحركة المسرحية في الكويت مبكرة إذا قيس بعمر المسرح في عالمنا العربي. ولقد قلنا في ترجمة الرجب: إن البحرين كانت سابقة في هذا المجال وعلى الرغم من شدة تأثر الكويت بالبحرين وتأثر البحرين بما يجري في الكويت

إلا أن هناك عوامل أخرى شاركت في نمو الحركة المسرحية وتطورها بشكل فعال (٣).

لقد كانت علاقة المسرح الكويتي بالمسرح في العراق أكثر وضوحاً وأكثر تفاعلاً وتأثيراً. و يروي الاستاذ حمد الرقيب رائد الحركة المسرحية في الكويت قائلاً إنهم كانوا يستمعون إلى تمثيليات إذاعة بغداد، وإنهم كانوا حريصين على محاكاتها وتقليدها..

لقد كان ما يستمعون إليه من إذاعة بغداد وما يشاهدونه حين يرحلون إلى بغداد والبصرة حديث دواو بينهم (٤) ومجالسهم.

لقد كانت أول بعثة كويتية للعلم قد رحلت إلى بغداد في بداية العشرينات ثم تلتها بعثات أخرى لبغداد والقاهرة وبيروت.

وحين قدمت من فلسطين في ديسمبر من عام ١٩٣٦م أول بعثة تعليمية ليبدأوا العمل مع زملائهم الكويتيين في وضع المنهج الحديث للتعليم كان الجو ملائماً لقيام حركة مسرحية.

وعرضت في ساحة المدرسة المباركية أول مسرحية في الكويت في نهاية عام ١٩٣٨ وهي مسرحية (إسلام عمر). وقد أخرجها عضو البعثة التعليمية الفلسطينية الاستاذ محمد محمود نجم مدرس اللغة العربية.

وتتالى عرض المسرحيات وتنافست المدارس فيما بينها: المدرسة المباركية والأحمدية ثم جاءت بعدها المدرسة الشرقية وأخيراً المدرسة القبلية.

ولقد كان للحركة الكشفية دور بارز في الحركة المسرحية وتنشيطها.

لقد دخل النشومي عالم المسرح منذ صباه كان يمثل في المدرسة الأحمدية ثم التقى بمحمد الرقيب حين عُيّن الرقيب عام ١٩٤٢ مدرساً في مدرسة الأحمدية لمادتي التاريخ والجغرافيا وكان الرقيب يجمع الطلبة عصر كل يوم ليقوم بتدريهم على التمثيل ولاعطائهم فكرة عن معنى المسرح في حياة الناس والمجتمع وعن معناه كرافد من روافد الثقافة والفنون.

حتى إذا دخل عام ١٩٤٣ كان هذا العام فاصلاً في حياة النشمي وفي تاريخه المسرحي، لقد اختاره الرقيب ليقوم بدور حسان بن ثابت في مسرحية (الحي الميت) وما زال النشمي يردد آخريتين من المسرحية هما :

إيه يا ناقرأ على العود مهلاً لا تُهَيِّج فؤاد مضنى حزين
غنّ لحن الوداع فالعيشُ ولّى فأنا الحي ميتاً فاندبوني

لقد أجاد دوره في المسرحية كما قال لي . وفي الاستراحة بعد عرض فصول ومشاهد (الحي الميت) قامت الفرقة بتقديم مسرحية (أم عنبر) وقد قام النشمي بدور المرأة في (أم عنبر) لأول مرة في تاريخ المسرح في الكويت وقام الرقيب بدور عنبر وقام بدور بكيري صديق عنبر زميلها فهد الفارس .

وأم عنبر امرأة سوداء كانت فقيرة وكانت مصابة بلوثة عقلية ولدها عنبر معتوه أكمل الجدرتي وجهه . كان قويّ البنية غير أنه كسول لا يحب العمل . والوالده حريصة على الاتفاق عليه . تحبه حبا جما ، تلوب الطرقات وتقرع الأبواب تستجدي من أجله .

وفي آخر حياتها كما يروي الذين يعرفونها (وهو بما لم يذكر في المسرحية) أذخلت مستشفى المجاذيب ثم سكبت على نفسها نफطاً وأشعلت النار بجسدها وماتت رحمه الله .

و (أم عنبر) مسرحية فكاهية ترمي إلى مكافحة البطالة غير أنني أرى هذه المسرحية تمثل منعطفاً في تاريخ المسرح في الكويت .

فلقد استساغ المثلون تجاوب الجمهور معهم في هذه المسرحية القصيرة التي قدمت باللهجة العامية ورأوا أن العامية أقدر على مخاطبة عقول الناس ووجدانهم وأقدر على إدخال التسلية والفكاهة إلى نفوس المشاهدين . فهم حريصون على هذا الجمهور الفتى ، وهم حريصون على الانفلات من قيود النص المكتوب بالفصحى ، فالفصحى تقيدهم بنص مكتوب وعبارات محدودة ، لا تتيح لمواهبهم البروز والعطاء كما يبتغون ، والفصحى وإن استطاعت أن تخفف من وطأة آلام

الإنسان العربي في نقله (وتهيئه) من واقع مُزَرٍّ إلى ماضٍ مثير كان رحيبا بأمره خصيبا إلا أنها تبقى صخرة هذه المعالجات البعيدة التي لم تهبط إلى أرض الواقع المعاش . لذا استطاعوا من خلال العامية أن ينفسوا عما يجيش في نفوسهم من أمل وآلام في ظل المسرح المرتجل بلغة الفكاهة وأسلوب خلق المواقف المتناقضة والشخصيات ذات الأنماط الكاريكاتيرية ، المضحكة . وساعد على انتشار اللهجة والاستمرار في هذا المسرح العفوي العبارة المرتجل الحوار ، نشأة الحركة الكشفية عام ١٩٤٣م لملء ليالي السمر وأوقات الفراغ .

لقد أشرنا في ترجمة الرجب إلى أن المسرح بدأ فصيحاً ولكن هذه المسرحية الفكاهية أعطت النشبي الضوء الأخضر ليستمري العامية و يسير بها .

فهد النشبي الأرض أمام اللهجة العامية ومهد الأرض أمام إطالة عمر المسرح المرتجل . ومما قاله لي : إنه يضع الفكرة ثم يتناول كل ممثل دوره بما يشتهي من حوار ولربما سرق من صاحبه في الليلة الأخرى موقفاً مضحكاً أو فكاهة يستملحها الجمهور فيضطر الآخر إلى نسج حوار يتناسب مع الموقف و ربط الموضوع .

إن لسفر الرجب إلى القاهرة أثراً في هذه الردة العنيفة إلى العامية بعد النشأة الفصيحة ولقد خلق سفر الرجب للنشبي متسعاً من الوقت لزعماء المسرح العامي المرتجل كما أن وفاة المغفور له الأستاذ عبد الملك الصالح الحريص على الفصحى عام ١٩٤٦ منحت فرصة أخرى للعبور إلى هذا الموقع الذي سيكون له انعكاسه السلبي على النشبي ذاته في تقوقعه وانسحاب بعض معاضديه وانحصار مدده الثقافي وانزوائه ضمن دائرة ضيقة لا تستطيع مقاومة الجديد المستحدث .

كان عام ١٩٤٤ موسماً حافلاً للمسرح في الكويت تنافست المدارس الأربع ، وتبارت فيما بينها . فكان في هذا التباري وهذا التنافس خير عظيم للمسرح .

قدّمت في هذا العام مسرحية (بلقيس) واشترك فيها النشبي ، وقدمت مسرحية (حرب البسوس) ثم مسرحية (فتح الاندلس) و (عبدالرحمن الداخل) و (صلاح الدين) وقد قام بدور البطولة في المسرحيات الثلاث الأخيرة المرحوم عبد الملك الصالح فهو طارق بن زباد في فتح الاندلس وهو (الداخل) في

عبدالرحمن الداخل وهو (صلاح الدين) في صلاح الدين .. كما قام بأداء دور
عكرمة في مسرحية (المروءة المقتنة) (٥) وفي (حرب البسوس) بدور كليب .

و يروي النشمي أنهم قدموا مسرحيات (هملت) و (في سبيل التاج) و (تاجر
البندقية) وقد اعطاني مسرحية تاجر البندقية المطبوعة طبعة ثانية في عام ١٩٢٤ وقد
قام بترجمتها أحمد العقاد ورضوان عبدالحادي وأحمد عثمان و يبدو أن عليها إهداء له
أو لآخر ولكن الإهداء مقطوع بطريقة غير موزونة ولم أجروا على مكاشفته بهذا
لكيلا أزعبه وتسوء العاقبة .

كما يروي النشمي أنهم قدموا مسرحية (وفاء) في عام ١٩٤٥ وأن الرجيب
كان مخرجها . وقد وُلدت للرجيب طفلة فقال : إن اسم طفلي ولد معها فسمها
(وفاء) . لكننا نلاحظ أن الاستاذ ابراهيم الشطي قدم عرضا لهذه المسرحية عبر
عديدين من مجلة (البثثة في عام ١٩٥١) وليس بمستبعد انها تعرض للمرة الثانية .
من يدري ..؟! وإن لم يكن مستبعدا أن النشمي قد نسي تاريخ عرضها ، فهو يفقد
الذاكرة كثيرا فيما يتعلق بالتواريخ وقد اعتمدت على قوله في كل ما ذكرت من
تواريخ (٦) ولم أشأ أن أسأل الرجيب لأن الاستاذ الرجيب الذي حرص على
إخفاء تاريخ مولده هو هذه المرة على إخفاء تاريخ ميلاد ابنته وفاء .
وعند وفاء الخبر اليقين .

لقد عاش النشمي حياة مسرحية خصبة ولقد قال لي إنه أعاد إخراج مسرحية
(المروءة المقتنة) عام ١٩٥٢ لصالح نادي الجزيرة الذي استفاد وحده من دخلها .
ومسرحية (حكمة سليمان) التي سبق أن عُرضت في عام ١٩٤٣ في المدرسة
المباركية وقام بدور سليمان الاستاذ المرحوم عبداللطيف الصالح وأعاد إخراجها
النشمي عام ١٩٥٣ لمدرسة عائشة المتوسطة وقد مثلت باللغة الانكليزية واستفاد
النشمي في إخراجها بروح النص العربي القديم الذي كان يحفظ معظمه .

وفي مدرسة المثني قام بالاشتراك مع عقاب الخطيب ناظر المدرسة ومع مجموعة
من الهواة بتقديم عروض مسرحية خفيفة في ساحة المدرسة كان من أهم هذه
المسرحيات مسرحيتان هما (إضراب الخبايا) و(حرامي آخر طراز) . وإضراب

الخبائز قام بتصويرها سينماتيا الأستاذ عبدالعزيز المساعيد . و يعتقد النشمي أنها ما زالت محفوظة لديه .

أما (حرامي آخر طراز) فقد قدمت عام ١٩٥٢ بمناسبة عيد جلوس الأمير الراحل المرحوم عبدالله السالم وقد قام النشمي بدور الزوجة وقام عقاب الخطيب بدور الزوج .

وتتلخص المسرحية بالتالي : زوج فقير معدم وزوجته يعيشان في بيت قديم و يتشاجران دائما دون أسباب ، ولربما وجدا سببا تافها كأن يشرب أحدهما أكثر من الآخر قطرات من الماء فيثور الشجار بينهما وتثور الملاحاة .

وفي دهليز البيت خزانان أحدهما فيه ماء والآخر فيه نفط فيدخل لص منزلهما ليلا وهما نائمان فيسرق الماء و يترك النفط وتستيقظ الزوجة على صوت الخزان الذي يصطدم بالباب وهي تصرخ مذعورة ، و يستيقظ الزوج فزعا يسأها فتجيبه أنها رأت غيمة تأتي من الشمال تحمل غبارا ورملا وحصى ثم اقتربت الغيمة فأنزلت أنابيب بدلا من الماء وتنتهي المسرحية .

فالمسرحية تعالج مشكلة الماء وتشير إلى أن الماء أهم من النفط والبتروال .

لقد جاهد النشمي من أجل خلق حركة مسرحية ولكن كان عام ١٩٥٠ عاما فاصلا في تاريخ حياة النشمي وتاريخ الحركة المسرحية ككل . لقد أرسل النشمي للقاهرة في صيف عام ١٩٥٠ لحضور تدريبات ودراسات في الحركة الكشفية ورغم أن الفترة التي قضاها لم تتجاوز ثلاثة شهور، إلا انه اختلف إلى مسارح القاهرة ليشاهد العروض المسرحية وأعجب بمسرح الرمياني وبعض شخصيات هذا المسرح فرآه مسرحا منسجما مع مزاجه وروحته المرحية ومنذ ذلك الحين اختتمرت في ذهنه فكرة انشاء فرقة مسرحية شعبية على غرار هذه الفرق المسرحية التي تعج بها القاهرة وتزخر .

وعاد والفكرة تلح على خاطره وتتجسم ، فظل يبحث عن متنفس لإخراجها إلى حيّ الوجود .

لقد بقي ثلاث سنوات من بعد عودته يعمل في التثليل في الكشافة وفي

المدارس، وفي الأندية وقلب وجهه شطر كل من يتوسم فيه روح المعاصرة لهذه
الفكرة المبكر واستطاع أخيراً انتقاء عناصره وتجميعهم في فرقة صارت نواة لكل
عطاء المسرح في الكويت.

لقد شهدت أواخر شهور عام ١٩٥٤م ميلاد (فرقة الكشاف الوطني). إنها أول
فرقة مسرحية وأول تجمع مسرحي منظم جمع شتات المسرحيين وهواة التمثيل.

وعرضت الفرقة في أوائل عام ١٩٥٥ أول مسرحية لها من تأليف النشومي هي
مسرحية (مدير فاشل).

لقد كانت هذه المسرحية أول تجربة له في التأليف المسرحي المرتجل. كانت
المسرحية من بنات فكره، لم تكن مكتوبة بأجمعها وبكل نصها كما تكتب
المسرحيات. كانت فكرة وجلا مبشرة لمواقف وأدوار يختارها هو نفسه للفنانين
حتى يعرف كل فنان دوره في المسرحية ثم تتشكل العبارات و يتشكل الحوار عند
إجراء التدريبات، فتحذف مواقف وتضاف مواقف. و يلغى حوار ويستحدث
حوار حتى تتم الفصول وتكتمل المشاهد، ومن ثم تعرض المسرحية على الجمهور.
لقد كان جهاداً شاقاً ولكن لا بد من هذا الجهاد الشاق والموفق ..

وبعدئنا النشومي عن موضوع هذه المسرحية في مذكراته المسطورة في هذا
الكتاب فيقول: إن هذه الشخصية الضعيفة (المدير الفاشل) شخصية كويتية أردنا
أن نحارب تصرفاتها عن طريق التمثيل وتصحيح الأوضاع (في إدارات الدولة) من
أجل تقوم أعمال الآخرين وحتى تكون هذه الشخصية الضعيفة عبرة لغيرها.

وأقبل الناس على المسرحية إقبالا شديداً ومشجعاً، ومن الطريف ان
المشاهدين كانوا يصرون اثناء التمثيل على إعادة بعض الفقرات والمواقف كما
يصنعون مع الشعراء حين يستحسنون بيتاً أو أبياتاً من القصيدة فيضطر الممثلون نزولاً
عند رغبة هؤلاء المشاهدين من الإعادة. وهذا أمر يعتبر بحد ذاته جزءاً لا يتجزأ من
المسرحية ذاتها حيث تلتقي الصالة بالخشبة ويتعاقب الجمهور مع الممثلين. وبهذا
يحدث لأول مرة في تاريخ المسرح الكويتي كسر الحاجز لتقليدية المسرح القديم،
من خلال هذه المعانقة وهذا التجاوب.

وأطلق النشمي ورفاقه بعد هذه المسرحية اسم (المسرح الشعبي) على مسرحهم وألغيت تسميته الأولى .

وأردف المسرح الشعبي هذا العمل بمسرحية أخرى هي (عجوز المشاكل) ومُثِّلَتْ في نفس العام . وهذه المسرحية مستمدة من مشكلة خلقتها المسرحية الأولى . فلقد اعتذر أحد الممثلين ذات ليلة عن مواصلة التمثيل وترك دوره لغيره وكان دوره رئيسيا فضلا عن كون الممثل ذاته من خيار ممثلي الفرقة وعناصرها الرئيسين .

لقد تشاجرت والدة هذا الممثل مع زوجته وطردتها من البيت لأن زوجها اعتاد السهر في المسرح ولا يأتي المنزل إلا في ساعات متأخرة من الليل والدة الزوج (الممثل) ترفض أن تظل مع زوجة ابنها في غرفتها لخلاف بين الزوجة والأم .

وجاءت هذه المشكلة مادة جاهزة لصاحبنا النشمي الذي وظفها في مسرحيته (عجوز المشاكل) وأراد من معالجته لهذه المشكلة إعادة هذا الممثل إلى مسرحه ، ولكيلا يتعرض الفنانون لمثلها مستقبلا .

وقدم النشمي بعد هاتين المسرحيتين مسرحيات أخرى توالياً متتابعات سنتحدث عنها عند حديثنا عن المسرح بشكل مفصل إن شاء الله .

لقد اثار مسرح النشمي اهتمام الناس فصار موطن إعجابهم وأحاديث مجالسهم وأمدت الناس بالمعلومات والأفكار والأسرار مما دفع وزارة الشؤون الاجتماعية إلى ابداء رغبتها في احتضان مسرحه وضم فرقته إليها لتحصل على المعونة المادية والأدوات اللازمة .

وتقدمت الوزارة إلى إدارة المسرح الشعبي في آخر الشهر الخامس من عام ١٩٥٦ برغبيتها في ضم الفرقة إليها وطرحت الهيئة الإدارية للمسرح الفكرة على الجمعية العمومية فانقسم الاعضاء قسمين ، قسما معارضا بشدة خوفا من الوصاية الحكومية وتقييد حرية المسرح ، وقسما أيد الفكرة وناصرها . وتشاء الظروف أن نتخدم الشؤون ، فالفرقة تعاني صعوبات جمة ، تعاني فقرا ونقصا في الأدوات والمواد ، وتعاني عجوز بعض الممثلين من الاستمرار في مواصلة التمثيل إما لظروف خاصة أو

ظروف مالية .

وحدث ما لم يكن في الحسبان .. لقد وقع حريق فالتهم كافة أدوات المسرح ، ولا أظن الأمر مدبرا مقصودا . ولكن الأقدار التي كانت تترصد صاحبنا منذ طفولته هي ذاتها التي تلاحقه اليوم ، لقد أشرت إلى كثير من شجون النشء ومعاناته في مطلع هذا الحديث ، لذا فليس بمستبعد أن يكون الحريق من صنع الأقدار وإن كان الحريق من جنود الأقدار أحيانا على مذهب معاوية بن أبي سفيان في العسل .

ويقول النشء في مذكراته : لقد كان هذا الحدث عاملا مباشرة في دفعنا إلى الانضمام إلى وزارة الشؤون الاجتماعية . وبعد الانضمام تعاقبت الوزارة مع عدد من الخبراء في الديكور وتصميم الملابس .. والاضاءة .

وبما ان الوزارة حريصة على أن يظهر المسرح بالمظهر اللائق ومؤسسا تأسيسا علميا منظما فقد أوجت إلى الفرقة بالابتعاد عن الارتجال للتقيد بالنص المكتوب وذلك في عام ١٩٥٧ فكان من نتيجته هروب الممثلين وكان أول المنسحين عقاب الخطيب ولحق به صالح العجيري وبعدها تتابع المنسحين .

وقبيل الانتقال من هذه النقطة لابد من الإشارة إلى أن النص المكتوب هنا لا يعني خروج المسرح من دائرة الارتجال ، فالمعروف انهم يضعون الفكرة كما كانوا يضعونها أولا ثم توزع الأدوار على الممثلين . كما أشرنا إلى ذلك من قبل ثم يبدأ الحوار المرتجل إلى أن تستقيم المسرحية بكل مشاهداتها وفصولها فيسجل الحوار على أشرطة ، وينقل من الأشرطة على الورق ، ومن ثم يطالب الممثلون بالتقيد بالنص المكتوب وهو أمر لا يعجب هؤلاء الممثلين الذين يعتمدون على قرائهم وسيولة خوارهم وإلى خلق النكتة الملائمة في الظروف الملائمة .

النشء وزكي طليمات :

واستدعت دائرة المعارف في عام ١٩٥٨ الاستاذ زكي طليمات بناء على رغبة وزارة الشؤون الاجتماعية حيث كانت دائرة المعارف مسؤولة عن تنظيم المواسم الثقافية والسبوية وألقى في إطار هذا الموسم محاضرتين الأولى بعنوان (أضواء على تاريخ المسرح العربي) والأخرى بعنوان (المسرح والوعي الاجتماعي) .

ولقد أمضى بعد هذه الزيارة أكثر من شهرين وقدم تقريرا للشؤون الاجتماعية يرسم فيه تصوره لمستقبل المسرح وخطة تكوينه في الكويت .. وبعد عام استدعته وزارة الشؤون ليعمل في الكويت للإشراف على الحركة المسرحية . و يقول النشمي في مذكراته : جاء الاستاذ زكي طليمات إلى الكويت في أوائل عام ١٩٥٩ .. واستبشرنا خيرا بقدم استاذ كبير له باع طويل في دعم الحركة المسرحية ، فظننا أنه سينهض بالحركة الفنية في بلدنا الحبيب . ووصل بنا التفاوض لدرجة أننا كنا ننتهى بعضنا ، خاصة بعد أن التقينا به وسمعنا له ومنه الكثير .. وصفيت نوابانا الطيبة لهذا الاستاذ الكبير حتى أنه عرض علي أن يختار من بين شباب الفرقة ما يتناسب وأهدافه الفنية .. وبالفعل أعطيته أكثر مما يجب بل سخرت له معظم أعضاء الفرقة من أجل تحقيق الهدف .

ولكن الأيام التي تلت عكست أمرا آخر غير هذا القول . فالصراع الذي تفجر مريرا في النهاية إلى درجة التجريح يشير إلى أن النشمي كان مرغما على التعاون في البداية مع زكي طليمات وأنه كان منزعجا أشد الانزعاج لقدم زكي طليمات . لقد كان قدومه تثير شؤم على النشمي ونهاية لمسرحه المرتجل . وكان في نفس الوقت بداية لمسرح يتواكب مع الحياة في مظهره وفي موضوعه . في إخراجه وفي مناجه . في لغته وفي صبغته . في لوحاته وفي تطلعاته . كان قدوم زكي طليمات ثورة فجرت ما كان مكبوتا في نفوس الشباب . وحركت ما كان ساكنا هادئا .

كان النشمي لا يعبر هذه الصيحات من قبل التفاتا . لم يشأ أن يتحرك من موقعه القديم ، ولا يريد أن يتزيا بأثواب العصر ، فالمضامين المعاصرة والأشكال المعاصرة وجوه غريبة عليه غير مألوفة لديه . كان يعتقد أن الزمان لا يتحرك وأن جهوره باق على وده القديم .

لقد قَبِلَ أمس على مضض أن يتقيد بالنص المكتوب بعد نقله من الأشرطة ، واليوم جاء زكي طليمات لِيَلْمِزَ من المسرح الشعبي في تقريره وليستل العناصر الشابة من أعضاء المسرح الشعبي واحدا بعد آخر .

وكان زكي طليمات يرى قيام الرجال بأدوار نسائية خزيا وعملا غير منسجم مع رجولة الرجال رغم أن النشمي هو أول من أشرك المرأة في التمثيل في مسرحية (من المسؤول) التي عرضت على خشبة مسرح مدرسة صلاح الدين عام ١٩٥٦.

لقد اشتركت في هذه المسرحية ابنة أخيه عيسى (الطاف) واشتركت معها كل من (هيفاء) بنت فهد الفارس و(وفاء) بنت حمد الرقيب. لقد قام عبدالرزاق النفيسي بدور الأم وقامت الطاف بدور بنت المدير والأخريان بدور صديقات بنت المدير.

لقد شجّ رجال الدين حملة عنيفة على النشمي ورفاقه، ولعنوا في مساجدهم من فوق منابرهم الرجال المتشبهين بالنساء. وعرف زكي طليمات كيف يستغل هذه النعمة فيثير الشكوك حول مسرح النشمي ويزرعها.

ورجال الدين (وطليمات بهم أعلم) هم أول من يحارب تمثيل المرأة. ولطالما نهبت ادارة الشؤون الاجتماعية والعمل (على أن يقتصر التمثيل على الرجال .. نظراً لأن ظهور المرأة على المسرح يتعارض وعادات وتقاليد المجتمع الكويتي ..).

ومع هذا الإصرار من إدارة الشؤون على عدم الرغبة بظهور المرأة فقد قبلت هي ذاتها أن تظهر المرأة في مسرح زكي طليمات مرغمة أو غير مرغمة.

اذن ماذا يصنع النشمي؟ لقد أدرك أن رأسه هو المطلوب .. أليس كذلك؟

وعرض عليه زكي طليمات وهو في هذه المحنة أن يضمّه إلى فرقته فأبى وربما كانت إدارة الشؤون وراء هذا العرض.

ورفض النشمي ورفض معه كل الكبار في السن وقال النشمي بلاء فـه أنتم تريدون القضاء على المسرح الشعبي. فقالوا: نريد تطويره وأنت لا تريد تطويره.

وقامت المعركة سافرة بين الطرفين بين النشمي من جهة وبين زكي طليمات والشؤون من جهة أخرى.

وقال لي النشمي متفعلاً: « كان عدد المتفرجين في عروض المسرح الشعبي لا

يقبل عن اثني عشر ألف متفرج في عشرة أيام في الوقت الذي كان دخل مسرحية (عبدالرحمن الداخيل) أولى مسرحيات زكي طليمات هو ثلاثمائة دينار.

وَأُعْطِيَ زكي طليمات مسرح ثانوية الشويخ وهو محترم علينا ومع هذا فقد عزا زكي طليمات عدم إقبال الجمهور على المسرحية إلى البعد بين مسرح ثانوية الشويخ والمدينة.

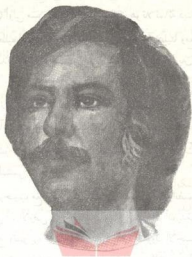
لقد جلب أربع ممثلات واعطاهن رواتب ضخمة لا تساوي المجهود الذي يبذله وكانت المكافآت التي تقاضتها الممثلات الكوبيتيات زهيدة جداً.

لقد أسرفت الشؤون في مة مسرح زكي طليمات بما يشاء وَقَفَرَتْ علينا العطاء .. ثم يقولون مسرح النشمي عاجز .. »

ووقف حمد الرقيب مع زكي طليمات في هذه المعركة وانضم كل الشباب إليه. وشعر النشمي أن الأرض من تحته تهتز، والزلازل يوشك أن يدمر المسرح إذا لم يبادر باصلاح المسرح وتطويره فاستجاب لدعوة إدارة الشؤون الاجتماعية ودعا في مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٩٦٠/١٠/١١ بمقر إدارة المسرح الشعبي مؤلفي الروايات وترأس الاجتماع بصفته مدير فرقة المسرح الشعبي وتحدث في الاجتماع موضحا الطابع الذي كان يهجه المسرح الشعبي سابقا في معالجة المشاكل وما كان يعانيه من مشاكل القصة ذاتها .. وقال: « أن فرقة المسرح عاجلت في برامجها ما يقارب من ٦٥ مشكلة وهذا بالطبع فخر لأعمال المسرح .. » وتطرق الحديث إلى (ظهور المرأة فوق خشبة المسرح) فقال النشمي: « إن ظهور المرأة على المسرح ما زلنا نقاسي منه ونعاني من أجله الكثير، الأمر الذي أدى إلى مضايقة جمهور المسرح إن لم يكن شُغله الشاغل. فطريقة تصرفات الرجل كامرأة فوق المسرح شَغَلَهُ عن متابعة أدوار الرواية .. » ورجا النشمي المؤلفين ملاحظة ذلك عند التأليف ليكون دور المرأة قليلا في الرواية ما أمكن ..

النشمي وصقر الرشود:

وفي عام ١٩٦٠ جاء صقر الرشود إلى النشمي عارضا عليه مسرحية (تقاليد) وقال لي النشمي: « جاءني صقر بصحبة عبدالمحسن الفليج وأطلعني على المسرحية



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وسألني أن أبدي رأيي فيها فقلت له : إن مسرحية من ثلاثة فصول لا أستطيع أن أعطي فيها رأيا ما لم أقرأها . وطلبت منه إعطائي الفرصة الكافية لقراءتها ، ولإعطاء الرأي فيها ، فوافق ، وبعد أن قرأتها طلبت منه أن يحذف بعض مشاهدتها لحصر الحدث في موقع معين وليكون بمقدوري اخراجها في حيز يمكن السيطرة عليه من فوق خشبة المسرح . »

وفي محضر الاجتماع السادس لمجلس إدارة فرق المسرح الشعبي المنعقد بمقر إدارة الفرقة مساء يوم السبت الموافق ٢٩/١٠/١٩٦٠ قدم النشمي بصفته مديرا للفرقة رواية (٧) السيد صقر سلمان الرشود إلى أعضاء الفرقة فوافق مجلس الإدارة عليها .. وجاء في القرار رقم ٧ من المحضر نفسه العبارة التالية : (الموافقة على قبول واحد وعشرين عضوا جديدا في اسرة المسرح منهم عدد (١٠) عشرة أعضاء طلب اعادة

النظر فيهم). وكان على رأس هؤلاء العشرة صقر سلمان الرشود. و يبدو أن صقرا قبل كمضوفي المسرح بعدئذ بصفة مؤكدة.

و يقول النشمي «إني طلبت من صقر أن يقوم بدور البطولة و بعد شهرين من التدريبات (البروفات) رأى الاخوة الممثلون أن صقراً لم يتقن دوره وأنه لا يتعامل مع النص بحماسة وطلبوا مني استبداله ثم أبدوا عدم رغبتهم بالتمثيل ما دام صقر معهم واصرروا على ذلك إصراراً.

فكان موقفي حرجاً، لم أشأ في البداية أن أصارح صقراً. لقد كان عزيزاً علي أن أصارح صقراً بهذا.

و حين لم يبق غير أسبوع واحد على موعد العرض اشتد إصرارهم وهددوا بانسحابهم من المسرحية.

كان موقفا صعباً.. كيف أستبدل صقراً ومن ذا الذي يحفظ دوره؟ وبصفتي مخرج المسرحية فقد كنت الوحيد الذي يحفظ أدوار كل الممثلين.

و كلمت صقراً فلم يمانع صقر فقمتم بدور البطولة، كنت حرجاً ولكن ماذا أصنع؟ لا بد مما ليس منه بد، فالوقت ضيق، ولا مناص من عرض المسرحية في موعدها. ولا أريد أن أكاشف صقراً بما حصل. حرصاً على مغنو ياته وحرصاً على علاقاته بالآخرين.

لقد وقف صقر وراء (الكواليس) ومعه عبدالعزيز السريع ومحبوب العبدالله ينظرون نحوي نظرة استخفاف. كنت أشعر بالألم ولكنها لم تكن رغبتني. وقلت له ان السريع ينكر أن يكون على صلة بالمسرح ذلك الحين؟ فقال: إني متأكد، لقد رأيته بأمر عيني مع صقر ومحبوب يجلسون ونحن نقوم بالتدريبات كانوا يتغامزون و يلمزونني و يضحكون و يشيرون بأيديهم نحوي والألم يعصرني عصراً.. أقولها لك وإني لحزين حتى هذه اللحظة وقد مضى على هذا الموقف أكثر من عشرين عاماً.»

وعرضت المسرحية بتاريخ ١٩٦٠/١٢/٣ واستمر عرضها ستة أيام من ١٩٦٠/١٢/٣ حتى ١٩٦٠/١٢/٨ فكان دخل المسرحية كما هو موجود في كشف

المبيعات هو ٢٣٨٥١٧٠ ثلاثة وعشرين ألفاً وثمانمائة وواحداً وخمسين روبية وسبعين (ن ب) موزعة كالتالي ١٠٦٨٠٧٠ عشرة آلاف وستمائة وثمانون روبية وسبعون (ن ب) دخل الحفلات في يومي ٣ و ٤ و ١٢/٧/١٩٦٠ للرجال وثلاثة عشر ألفاً ومائة وواحد وسبعون روبية دخل الحفلات في ٥ و ٦ و ٨/١٢/١٩٦٠ للنساء . وبعد عرض المسرحية حل الانقسام وانفصل صقر وصحبه ثم ما لبثوا أن أسسوا (فرقة المسرح الوطني) في بداية عام ١٩٦٢ وقاموا بالتمارين المسرحية من غير اذن رسمي حيث لم تعترف وزارة الشؤون بالفرقة رسمياً وقدمت الفرقة مسرحية (فتحنا) في نهاية عام ١٩٦٢ .

و بغض النظر عن مضمون المسرحية وأهدافها ومعالجاتها إلا أن اسمها يوحي بما يختلج في نفوس الشباب من ثورة ورغبة بالانعتاق من هيمنة النشمي وهيمنة زكي طليمات معا . وسواء أكان هذا العنوان مقصوداً أم غير مقصود فهذه حقيقة واقعة فالمعروف أن صقراً لم يكن على وفاق مع زكي طليمات حيث يعتبره مدرسة قديمة لا تنسجم مع تطلعات الشباب ونوازعهم المسرحية واختلاف صقر مع النشمي ليس بحاجة إلى تدليل .

وقد وافقت الشؤون الاجتماعية في عام ١٩٦٣/١٢ هذه الفرقة الناشئة في تأسيس مسرح (الخليج العربي) .

المسرح الكويتي :

لقد أشرنا من قبل إلى أن النشمي استقال من المسرح الشعبي في عام ١٩٦١ وتسلم الشباب إدارة المسرح وبعد إشهار مسرح الخليج العربي الذي صار ثالت المسارح توجهت نية وزارة الشؤون للتخلي عن رعاية المسارح لتكون هذه الفرق فرقا أهلية حرة في ادارة ذاتها ولكن تحت إشراف غير مباشر من الشؤون لضبط حساباتها فقط وتمنح مكافآت سنوية على سبيل التشجيع .

وهنا تحركت نوازع النشمي وميوله المسرحية فأقبل يجمع شتات صحبه القدماء وتشكلت لجنة تأسيسية ثم أشهر (المسرح الكويتي) في عام ١٩٦٤ حيث صار النشمي رئيساً له ثم ما لبث أن دب الخلاف بينه وبين شباب المسرح فتقدم إلى

ادارة المسرح في الشهور الأخيرة من عام ١٩٦٥ باستقالته وقبلت الاستقالة ليسدل الستار على أهم شخصية من شخصيات المسرح في الكويت (محمد النشمي) الظاهرة التي لا تتكرر من كان يبيت ليالي بلا طعام من أجل المسرح.

و يبقى النشمي حرفا مضيقا، وكلمة مشعة، وأباً معلماً لم يمسه الوهن عوده زينا للسراج على الطريق لكل الباحثين عن القمم بصلابة الرجال وتخلق الرجال.

خالد سعود الزيد

(١) ولدت والدته في حوطة سدير، إحدى قرى نجد.

(٢) زوجها الشيخ محمد الجندل رحمه الله وهو رجل تقي نقي من علماء الدين، ذورع وتقوى.

(٣) سئمت عن هذه العوامل عند حديثنا عن المسرح بصورة أكثر تفصيلاً إن شاء الله وسنعطي فيها ما ليس بمقدورنا ذكره في هذا الحيز الضيق.

(٤) في كل حي متندى يسمى (ديوانية) يكون في منزل أحد رجالات الحي.

(٥) قلت للنشمي لعلها مسرحية (جابر عثرات الكرام) فالمرءة المقتعة مسرحية شعرية لمحمد غنيم ولم تخرج إلى النور إلا في عام ١٩٥٤ كما روي ذلك صاحب كتاب (معجم المسرحيات العربية) فقال النشمي: إني متأكد أنها صدرت قبل هذا التاريخ وقال إني ما زلت أحفظ أبياتاً على لسان خزيمة هي:

يا عسرو أوقد السراج حالاً حتى تضيئ هذه الأموال
ويقول إنها لاقت رواجاً واستقبالا مشجعاً وأنها أعيدت أربع مرات في تواريخ متفاوتة ويقول كذلك ان حرب البسوس أعيدت للعرض أكثر من مرة وأنها مسجلة في اذاعة الكويت.

(٦) اعتمدت على سرد النشمي في تاريخ عرض المسرحيات. ولست أخفي انه كثيراً ما غنوه الذاكرة ويقع في تناقضات مربكة فن هذه التواريخ التي سجلتها من فم ما يتناقض مع ما جاء في مذكراته التي نشرها والتي نعيد نشرها هنا في هذا الكتاب. ولعل الأيام تسعنا وتسعفه لنقوم بتحقيق كل ذلك وتقصيله عند حديثنا عن المسرح إن شاء الله. وقد أشرت في بداية هذا الحديث إلى هذا التناقض الذي كان يطرأ عليه وهو يتحدث أو حين كتب. ولكن ماذا نصنع وليس من سبيل غيره إلى جمع هذه المعلومات. والذين معه هم أكثر نسباً منه وقد سألهم فلم يجيبوني بشيء مفيد.

(٧) كذا أطلق عليها في المحضر.

تقشريح وافتنع الزمتد المسرحي بالمغرب

عبد الكريم برشيد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— النقد المسرحي، من خلال كتابين

ان ظهور كتاب في النقد المسرحي ليس شيئاً بسيطاً، كما انه ابداء لا يمكن أن يكون حدثاً عابراً في حياة أي مسرح، سواء كان في المغرب أو العراق أو الكويت، اقول هذا بمناسبة ظهور كتاب (من قضايا المسرح المغربي) للأستاذ عبد الرحمان بن زيدان، هذا الكتاب الذي تسجل له — إلى جانب كتابي كل من د. حسن المنيعي والأستاذ اديب السلاوي — شرف الريادة والسبق.

لقد عرف الابداع المسرحي في السنوات الأخيرة تراكمات كمية مهمة، الشيء الذي يسمح الآن بقيام نقد مسرحي مواكب. وبالنظر إلى أن هذا المسرح

يجتاز الآن مرحلة التأسيس — وهي مرحلة دقيقة جداً — فقد كان لا بد للنقد أيضاً ، أن يبني على أسس سليمة وصلبة وجادة ، وأن يعمل في نفس الحين على تأسيس مناهج وأدوات ومصطلحات واضحة ودقيقة . وهذا طبعاً ، لا يمكن أن يتأتى إلا بتمثل الفن المسرحي تمثلاً سليماً . ومن خلال الاطاحة بأسسه الفلسفية وبتقنياته ورجاله ونظرياته . وإن تمثل المسرح — كفن — لا يمكن أن يتفصل أبداً عن كون أنه ظاهرة بالأساس ، ظاهرة لها ارتباط بالواقع الاجتماعي والفكري والاقتصادي للمجموعات البشرية . لقد كان النقد المسرحي يوماً مجرد وصف لملاحظات تترجمها كلمات ساذجة . إنها لم تكن تتجاوز التذوق إلى التحليل . وهذا شيء طبيعي ، وذلك بالنظر إلى الفترة التاريخية المتقدمة التي ساد فيها هذا النقد .

يمكن اعتبار السبعينات هي البداية الحقيقية لظهور النقد المسرحي الجاد ، هذا النقد الذي فجرته رسالة د . حسن المنيعي (أبحاث في المسرح المغربي) وهي رسالة قيمة تجاوزت حدود النقد الجزئي — المقتصر على دراسة العمل في ذاته ولذاته — إلى البحث في الظاهرة المسرحية ككل ، سواء ذلك من خلال جذورها اليونانية أو الرومانية ، أو من خلال التظاهرات الاحتفالية ، كالبساط والحلقة وسيدي الكفني وسلطان الطلبة ، هذه التظاهرات التي قام بدراستها ، في محاولة منه لاستخراج العناصر الدرامية فيها ، وهي عناصر كثيرة ومتنوعة وتلتقي — في خيوطها الأساسية — مع أحدث الدعوات المسرحية العالمية . لهذا ، فعندما يجري الحديث عن المسرح الاحتفالي فلا بد أن تذكر أبحاثه ودراساته من بين المصادر الأساسية التي شكلت هذا التيار المسرحي .

كما أنه قام أيضاً ، بمسح تاريخي شامل للحركة المسرحية ، ابتداء من تجربة ثانوية المولى إدريس بفاس إلى حدود سنة ١٩٧٢ . ومن الأشياء الملفتة للانتباه كون أبحاث عبدالرحمان بن زيدان قد انطلقت من نفس هذه السنة ، أي سنة ٧٢ ، لتصل بعد ذلك إلى حدود سنة ١٩٧٨ .

وإذا كانت تجربة د . حسن المنيعي قد ركزت على دراسة المسرح المغربي ، من خلال أسماء رواده وفرقه ، فإن بن زيدان قد ركز على دراسة القضايا بالأساس (التراث — المسرح الفردي — المسرح الوثائقي — الوعي السياسي — المسرح الاحتفالي) ويمكن أن نلخص قيمة العملين ونطورهما في النقاط التالية :

— انها يشكّلان نوعا من الامتلاء داخل الفراغ ، وهو امتلاء كمي ونوعي ، وذلك داخل فراغ كمي ونوعي ايضا . فاذا استثنينا بعض الأفلام الجادة فاننا لا نجد شيئا يذكر .

— كما انها ايضا يعتمدان في البحث على مناهج علمية ، تقوم بالأساس على الموضوعية في تحليل الاعمال والظواهر المسرحية المختلفة .

— كما انها — وهذا شيء نستشفه من الكتابين — يمتلكان تمثلا سليما لطبيعة الفن الدرامي ولوظيفته وحدوده وادواته التقنية المختلفة ، وقد جاء هذا التمثل نتيجة للتمرس بالفعل المسرحي وذلك باعتبار انه فن وصناعة وعلم . وهذا شيء نفتقده في الكتابات النقدية الأخرى لأنها تركز في المسرح على الجانب الأدبي فقط .

— النقد المسرحي : قاعدة واستثناءات :

ان هذه الاعمال — وبالرغم مما تمثله من خطورة — فهي مجرد استثناء فقط . ومن المؤسف حقا الا تكون القاعدة ، أي أن تكون الأساس السليم لبناء نقد جاد قائم على مناهج ومصطلحات وادوات دقيقة . وان بناء النقد المستقبلي لا يمكن أن يتم الا من خلال تجاوز ما أصبح من جراء تعودنا عليه قاعدة نقدية . وهي (قاعدة) مزيفة اكتسبت حقها في الوجود من خلال مجموعة من الأسباب التي يمكن أن نذكر بعضها فيما يلي :

— ان الاصوات النقدية الجادة — وهذا شيء طبيعي — لا تشكل إلا أقلية ضئيلة ، الشيء الذي يجعلها تضع داخل سوق النقد ، أو أن تنسحب في صمت . كما حدث بالنسبة للكثير من الأفلام الجادة . وإذا نحن وضعنا في اذهاننا الحقيقة التالية ، وهي أن أكثر الأشياء شعبية في المجتمع العربي هي الفقر والمرض والجهل والأمية امكننا ساعتها تحليل انسحاب كل ما هو سليم وغني وفكري وعلمي . ومن هنا إذن ، كان طبيعيا أن تمتلئ الساحة بمروجي الشعارات الفارغة وبالزعماء والعرافين والمنتئين والعلماء — الذين لا يعلمون شيئا .

— الشيء الثاني هو أن الصفحات الثقافية للجرائد الوطنية تراعي كل الاعتبارات إلا الاعتبارات الثقافية . وهذا ، فكثيرا ما يصبح المهدر أدبا ، وتصبح بعض

الخربشات قصصا أو شعرا ، كما يصبح بعض المراسلين نقادا أو باحثين أو علماء .
ومن هنا امكن القول بأن أزمة الثقافة هي انعكاس أمين لأزمة الواقع العربي في
كلياته وجزئياته .

— الشيء الثالث هو عدم وجود تشريح علمي دقيق ، سواء للابداع أو لواقع النقد
المسرحي ، هذا التشريح الذي يمكن أن ينير السبيل أمام القارئ في تعامله مع
الكتابات النقدية المختلفة . وأن الشيء الأساسي الذي ترمي إليه هذه الدراسة هو
القيام بهذا التشريح ، الذي لن يكون سوى مقدمة ومدخلا للبحث النظري والعملية
عن أسس نقدية جديدة .

ان ظهور كتابات مسرحية تقوم على أسس فكرية وفنية جديدة لا بد أن يفرز
بالتالي مناهج نقدية جديدة . وان من بين أهم الأشياء التي يقوم عليها التيار
الاحتفالي هو تمثيل الزمن في عموميته وشموليته ، وذلك باعتبار انه وحدة واحدة .
فالماضي لا يمضي لأنه موجود فينا ، كما أن الحاضر موجود والمستقبل . على هذا
الأساس كان النقد المسرحي مطالبا بتأكيد انتمائه للواقع العربي ، وهذا لا يمكن
أن يتم طبعاً الا بتمثيل النقد العربي القديم تمثلاً سليماً ، الشيء الذي يمكن أن
يساهم — على الأقل — في تحليل النص من الناحية اللغوية . يقول د . حسن
المنيعي « ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى تدهور هذا الفن ، انسلاخ النقاد
عن مفاهيم النقد العربي القديم ومقولاته ، ثم محاولتهم ترسيخ مفاهيم جديدة انطلاقاً
من لا شيء » (١) وان اعتماد النقد المسرحي على أدوات ومصطلحات ومناهج
غربية سيؤدي بالضرورة إلى حدوث قطيعة بين الابداع والنقد .

— المنهج ، أولاً وأخيراً !!

يمكن أن نقول بأن البحث عن المناهج العلمية ليست هي كل شيء ، وذلك
لأن المنهج — ومنها كانت فاعليته وخطورته — فانه يبقى بلا جدوى ، ما لم يكن
مرتبطاً وقائماً على شيء أساسي هو التمثيل السليم والشامل لطبيعة ما نبهته نقدياً .

ان الخطوة الأولى في أي بحث علمي لا بد أن تنطلق مما يلي ، تحديد موضوع
البحث أولاً ، ثم معرفة طبيعته ونوعيته وحدوده وآفاقه ، قبل أن نمر إلى التساؤلات
المتعلقة بالمنهج والأدوات ، والتي يمكن أن نختصرها في السؤالين التاليين : كيف

نبحث؟ وماذا نبحث؟. أرى من الضروري أن يكون الانطلاق من التساؤلات المنهجية التالية: ما هذا الشيء الذي نبحثه؟ ما هي طبيعته ومميزاته — النظرية والفنية؟ .. انه لا يكفي أن تستعير مناهج العلوم الطبيعية أو الحيوية لتصبح ناقدا مسرحيا، لأن الشيء الأساسي هو أن تعرف أولا، ما هو المسرح؟ من هذه النقطة اذن وجب البدء والانطلاق، ذلك لأنه كثيرا ما نرى أقلاما تملك عدة الفعل النقدي، ولكنها في الجانب الثاني تملك تصورا خاطئا ومغلوطا للفن الدرامي ولوظيفته وفلسفته، أو فلسفاته.

وان التصور السليم للفن الدرامي مطالب بالأى يكون تصورا جامدا وثابتا، وذلك على اعتبار أن المسرح فن يمشي و ينمو و يتطور. وعليه اذن، فقد وجب استيعاب طبيعته وكنهه وهو في حال الحركة والتغير لا في حال الثبات والاستقرار. انه من غير المنطقي أن نفرض على مسرح اللامعقول — مثلا — ما ليس منه. لا يمكن للنقد أن يلزمه بشيء لا يدخل في طبيعته وتكوينه وفلسفته، وذلك من مثل الوحدات الثلاث والحبكة والفصل بين الكوميديا والتراجيديا والشخصيات المتماسكة والأحداث المتطورة بشكل تصاعدي والفصول الثلاثة أو الخمسة وغير ذلك من أصول المسرح الأرسطي. فالمعروف عن هذا الاتجاه — اللامعقول — انه يملك تصورا خاصا ومتميزا للمسرح، وقد جسد هذا التصور من خلال أعمال درامية متعددة، وهي أعمال تحمل تقنيات مغايرة، الشيء الذي يدعو بالضرورة إلى أن تقاس هذه الاعمال وفق معايير نقدية مغايرة أيضاً، معايير مستقاة من داخل هذا الاتجاه وليس من خارجه.

وإذا كان المسرح العربي حاليا يتلمس طريقه للبحث عن ذاته ومميزاته وفكره وروحه وأدواته التعبيرية، وإذا كان هذا البحث قد أفضى مؤخرًا إلى ما أصبح يسمى بالمسرح الاحتفالي، أفلا يكون من الضروري أن نبحث بالمقابل عن مناهج علمية جديدة ومصطلحات نقدية جديدة. ومقاييس مختلفة مستخرجة من طبيعة هذا المسرح وليس من خارجه؟ هذه الأسئلة ستجيب عنها الدراسة في أماكن مختلفة.

ان النقد في المسرح العربي المعاصر — وهو مسرح احتفالي في جلته — مطلوب أن ينطلق من السؤال التالي: ما هي طبيعة المسرح الاحتفالي؟ وان الجواب طبعاً، لا يمكن أن يؤخذ من خلال الكتابات النظرية فقط، بل أيضاً، من خلال استقراء

الفاذج الرصينة والمتقدمة في المسرح العربي . وإذا تم هذا الاستقراء فان النقد العربي لا بد أن ينتهي إلى الحقيقتين التاليتين :

— ان تطبيق المناهج الغربية — بكل ما تحمله من رواسب عملية — فعل لا يخلو من التعسف .

— ضرورة ايجاد مقاييس نقدية مستوحاة من داخل هذا الابداع ومن أخص خصوصياته .

أما عن وجود بعض المناهج العلمية الحديثة ومحاولة تطبيقها في النقد الأدبي عامة فان ذلك لا يتعدى طور التجريب ، وهو تجريب مدرسي يكشف عن غياب شبه تام لاي تمثل حقيقي لطبيعة هذه المناهج . وان الخطورة التي يمكن أن تلحق النصوص (المدرسة) لا تأتي من المناهج بالأساس ولكن ممن يريدون تطبيقها ، معتمدين على الاتباع دون الابداع . وهو تطبيق لا يراعي من هذه المناحي الا جانبها الشكلي فقط . وعوض أن يكثفي باستعارة المنهج — كتناسولات اساسية عن كيفية البحث وطرقه — فانه يحمل معه التطبيق ايضا ، وهو تطبيق على أعمال أخرى مغايرة .

ان النقد لدينا — خصوصاً منه ما اتصل بالفتون المستجدة — يعيش الآن مرحلة التجريب ، وهي مرحلة دقيقة وحاسمة بل وخطيرة أيضاً ، خصوصاً عندما يصبح التجريب غاية في ذاته . فالكل يعلم أن الهدف الأساسي من العملية النقدية هو الإبداع الفني والأدبي ، وأن المناهج — مهما اختلفت وتنوعت — فهي ليست أكثر من مفاتيح ، وان قيمتها تكمن في وظيفتها ، والتي هي بالأساس فتح كل مغلق وغامض ومستص على الفهم والإدراك .

فالمنهج النفسي — كما طبقه فرويد بنفسه على ليوناردي فانسى ودوستوفسكي — لم يدرس الابداع كبنيات ضوئية أو لونية أو لغوية ، وانما درس المبدع ، درساً كبنية نفسية داخلية . وهو لم يفعل ذلك الا ليؤكد صحة نظرياته في الكبت والتصعيد . فالابداع بالنسبة اليه مجرد حجة لدراسة المبدع .

اما المنهج الاجتماعي فهو ايضا لم يدرس الاعمال الأدبية والفنية لذاتها وفي ذاتها ، ذلك لأنها ليست بالنسبة اليه أكثر من أداة لتأكيد حقيقة أو حقائق ، حقائق

لها وجود خارج النص وليس داخله .

انطلاقاً مما سبق كان التعامل الساذج مع بعض المناهج النقدية يكتسي خطورة مزدوجة . أولاً لأن بعض هذه المناهج يقتل روح الابداع . ثانياً ان جدة بعض المناهج الأخرى تقضي إلى التجريب . ونعرف أن من طبيعة التجريب في العلوم الطبيعية — مثلاً — ألا يتم الا في نطاق ضيق وداخل عوالم حيوانية أو حشرائية معينة . ونرى أن التجريب في الميدان الأدبي لا يخضع لهذه المسطرة المعروفة ، الشيء الذي يعرض الكثير من الأعمال الناضجة لأن تصبح مجرد موضوع للتجريب . وبهذا ، يصبح الابداع الأدبي أو الفني مجرد حجة فقط ، وذلك كما هو الشأن بالنسبة للمنهجين : السيكلوجي والاجتماعي . وحتى يمكن أن نبني علاقة سليمة بين الابداع والنقد فانه لا بد أولاً من تحديد طبيعة كل منها . الشيء الذي لا بد أن يؤدي بالضرورة إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية ثم الكشف بعد ذلك عن المناهج الملائمة لذلك الابداع .

— النقد والابداع : اختلاف واختلاف ؟ —

ان الابداع في جوهره ملامسة مجموعة بالواقع الحي ، ملامسة له وهو في حال الفعل والحركة ، والتطور . وتتم هذه الملامسة داخل كل أبعاد وآفاق الواقع ، وهي آفاق متعددة ومتداخلة ومعقدة . تختلط فيها كل مستويات الكينونة (ما كان — ما هو كائن — ما ينبغي أو ما نريد أن يكون) كما يتداخل الواقع — في مستواه البسيط — مع الوهم والحلم والتخيل ليشكل في الختام هذا الكل المتجانس حيناً والمتناقض أحياناً أخرى . والذي يصبح حاملاً لاسم الابداع ، ذلك الشيء الذي هو في حقيقة الأمر نتاج طبيعي للواقع المركب . ومن هنا ، فقد كان لا بد أن يكتسي ، اما بطابع الآنية أو الماضوية أو المستقبلية . وذلك تبعاً لاختلاف أدوات العمل الابداعي وتبعاً ايضاً لانفراج أو ضيق زاوية النظر الى الواقع .

هذه السرعة في مواكبة تطورات الواقع ورصد خرائطه المتغيرة باستمرار غالباً ما يعجز النقد عن مسايرتها ، وذلك لأن النقد بالأساس منهج ، والمنهج يقوم على البحث من خلال (كيف) وهذه الـ (كيف) تنتهي دائماً إلى أن تفرز قوانين

وقواعد ومقاييس عامة، مقاييس تخضع لها (كل) الاعمال الأدبية أو الفنية — بالرغم من اختلافاتها المضمونية أو الشكلية وتمايز خلفياتها النفسية والاجتماعية والسياسية — لهذا، امكن لنا أن نحدد الفرق بين النقد والابداع فيما يلي :

— ان الإبداع متحرك ، اما المقاييس النقدية فهي جامدة وساكنة . ومن هنا كانت قيمتها ظرفية ، الشيء الذي يدعو إلى أن تتجدد باستمرار ، وذلك حتى تتمكن من مواكبة تغيرات الابداع .

— ان الإبداع تتعدد اشكاله ، وتتنوع صيغته وفنونه ، اما المقاييس فهي دائما واحدة . وهذا يكون التعامل النقدي مع الاعمال المعاصرة — انطلاقا من معايير بالية — قائما على الغبن . انه لا يعقل ابدا ، أن تقيس عمق البحار أو قوة الزلازل أو الضغط الدموي بميزان البطاطس . ذلك لأن نوعية القياس يفرضها نوعية الموضوع المقاس .

— ان الابداع مغامرة بالأساس ، مغامرة باتجاه المستقبل . في حين أن المناهج النقدية إرث ماضوي . ومن هنا ، تكون وجهة المبدع إلى الأمام ، وتكون وجهة الناقد إلى الخلف ، الأول يسعى لخلق غودج فني أو أدبي . نموذج لم يكن له وجود سابق . أما الثاني فيريد للإبداع أن يكون مطابقا لإبداع سابق ، وذلك حتى يتمكن من بحثه ودراسته — اعتمادا على مقاييس جاهزة — الأول يسعى إلى إيجاد بنى فكرية وجمالية جديدة ، أما الثاني فغالبا ما يكتفي باستظهار محفوظات ذهنية قديمة . لكل هذا ، فقد كان طبيعيا جدا ، أن تصطدم حركات التجديد ، في كل العصور ، بسدنة النقد المدرسي ، ذلك لأن هؤلاء يريدون أن يسئوا للإبداع قواعد وقوانين ثابتة وجامدة .

ولقد أكد تاريخ الأدب أن الابداع الحق هو الذي يفتت القواعد ، كما أكد ايضا ، ان الذين يعرفون أصول التركيب الدرامي لا ينتجون مسرحا ، وان علماء البلاغة والعروض ليسوا بالضرورة شعراء .

— ولما كانت علاقة المبدع بالواقع ، انما تتم من خلال التجربة الحسية ، فقد كان لابد لهذه العلاقة أن تكون قائمة على أساس الحوار ، اما بالنسبة للنقد فغالبا ما يكتفي بمحاورة الذهني لا الحسي . فهو يكتفي بمساءلة الموروث الثقافي والعقائدي ، وهو موروث مكانه الذاكرة . لذلك كان لابد أن يكون ثابتا وساكنًا .

فالأساس اذن هو معايشة الواقع واستيعاب جغرافيته — وهو في حال الفعل والتغير والصراع — فما يؤخذ من الحياة — وهو الابداع — لا يمكن أن يفسر ويحلل الا من خلال مراجعة الحياة . وذلك طبعا ، قبل مراجعة المكتوب ومراجعة غزونات الذاكرة . وان تأمل خريطة النقد — في كلياتها وجزئياتها — تمكنا من أن نقول ، بأن هناك نوعين اساسيين من التعامل مع الآثار الادبية والفنية :

١ — تعامل ينطلق من موروث فكري أو عقائدي معين ، من أجل أن يثبت حقيقة — لا وجود لها الا في ذهن الناقد — وفي هذا ارتفاع بالمجردات النظرية وذلك على حساب مصادر الحياة .

٢ — اما التعامل الثاني فينطلق من نفس منطلق الابداع ، أي أنه لا يسعى من أجل أن يؤكد حقيقة ولكنه يبحث عنها . ومن هنا ، فهو يُطل على الابداع انطلاقا من رؤية عذراء ومن ذهنية صافية وشفافة . فالحقائق ليست خلفه ، وإنما هي أمامه ، أي في عمق ، وليس على سطح أو في هامش النص الشعري أو القصصي أو الروائي أو المسرحي .

على ضوء هذا التشرح الأولي لطبيعة كل من الابداع والنقد يمكن أن نؤسس مفهومًا جديدًا للنقد المسرحي . كما يمكن أن نؤسس أيضًا ، مناهج مغايرة ، مناهج تقوم على التساؤل بالأساس ، وذلك لتحديد ماهية الفن أولاً ، وتحديد وظيفته ودوره وشروطه وأدواته التعبيرية المختلفة . وقبل هذا ، فلا بد أولاً من استعراض بعض سمات ومميزات النقد المسرحي بالمغرب .

— ملامح بارزة في النقد المسرحي ...

ان أبرز ما يمكن أن نلاحظه داخل باحة النقد المسرحي المغربي هو ما يلي : صعوبة الفصل بين النقد — كمناهج وأدوات ومصطلحات — وبين ذات الناقد . فهو — كإنسان — له نفسية معينة واتساع معين في الافق الإدراكي كما انه له انتاءاته ومبادئه ، وهذا شيء طبيعي . ولكن الملاحظ ان هذه المعطيات والمكتسبات لا يتركها الناقد خارج العملية النقدية ، وإنما يدخلها معه ، وتلك بداية الانحراف في الفعل النقدي . يمكن أن نتبين في هذا النقد مستويات متعددة ومختلفة . فعندما يكون الناقد متخلفًا عن الابداع فعاليًا ما يتسم نقده بالعدوانية ،

ولكنه عندما يساير هذا الابداع ويماشيه فانه لا بد أن يصبح دراسات موضوعية ومتزنة ، لأن العلاقة بينها ساعتها تكون مبنية على الحوار ، ومن طبيعة الحوار أن يكون بين أصوات لها نفس الثقل ونفس الكثافة والعمق الفكري . وإذا ما انعدم هذا الشرط ، فإن الحوار لابد أن ينتهي كذلك . اما عندما يسبق النقد الابداع ، وهذا ما لم يحدث إلا في حدود ضيقة ، فانه لا بد أن يتحول إلى نبوءة وذلك لأنه ساعتها يتحرر من القواعد المدرسية ، ليبحت عن أصول جديدة للفن الدرامي . ومن هنا — فعوض أن يطالب الابداع أن يكون وفق قوالب ماضوية جاهزة — فهو يدفع به إلى أن يأتي وفق تصورات مستقبلية جديدة . وإن جل النقد الذي يملأ الساحة ويسود صفحات الجرائد والمجلات هو من النوع الأول . فهو ينطلق في تعامله مع الابداع المسرحي من شيئين : فقر الأدوات النقدية والتصور الناقص لفهم الابداع وتركيباته وفلسفته وخلفياته . ولا يمكن أن نصف هذا النقد إلا بالمغامرة — ونقصد بالكلمة مدلولها السلبي والقذحي طبعاً — فالناقد — ومهما كانت مؤهلاته — لا بد أن يكشف عن نفسه وعن أدواته ومناهجه ، وذلك قبل التعامل الفعلي مع أي نص كان . ومن غير هذا ، فانه لابد أن يكون كمن أراد أن يقطع المحيط الأطلسي على (ظهر) قشة .

وإن الشيء الذي يتصف به هذا النقد ويميزه عن غيره هو ما يلي : تفكيك العمل الأدبي أو الفني ورده إلى عناصره الأساسية الأولى . وإذا كنت قد استعملت كلمة (تفكيك) فاذك الا لأن الكلمة الثانية — والتي هي التحليل — تتطلب أشياء أساسية ثلاثة :

- ١ — معرفة واسعة بطبيعة العمل — وهذا غير متوفر بطبيعة الحال — .
- ٢ — توفر مفاتيح أو قوانين كيميائية أو سحرية ، قوانين يمكن أن تحلل العمل وترده إلى الأساسية المكونة له ، وهذا ما ليس له وجود أيضاً .
- ٣ — معرفة بإعادة تركيب الوحدات المختلفة وإرجاعها إلى ما كانت عليه من قبل كبنية واحدة متماسكة فيما بينها . وبغير هذا ، تصبح عملية التحليل تحطماً عشوائياً للنص الأدبي أو للأثر الفني . ومن هنا ، كان لابد أن نضع عن هذا النوع من النقد صفة الجديدة ، لأنه — ومهما ادعى العلمية والموضوعية — لن يكون كذلك ، لأنه سيبقى في حقيقته وجوهره مجرد لعب صبياني . ذلك لأن الناقد ساعتها يكون

كطفل، يدفعه فضوله لأن يفك لعبته . فهو مدفوع لهذا الفعل برغبة داخلية في معرفة سر حركتها العجيبة المثيرة . ولكنه عندما يفككها ، لا يجد غير لولاب وقطع معدنية بسيطة . الشيء الذي يدفعه للحكم على ذلك الكل المترابط — والذي تمثله اللعبة في كليتها — بالبساطة أو التفاهة أيضاً . فغالبا ما نجد النقد (يكسر) العمل الأدبي و يرده إلى جزئياته البسيطة . ليتساءل بعد ذلك : ما قيمة هذه ؟ وما قيمة تلك ؟ ولهذا فلا تعجب اذا وجدت هذا النقد يقول عن الاهرام — مثلاً — بانها لا شيء . وبأن لوحة « جرنیکا » لبيكاسو لا شيء أيضاً . وذلك لأن الأهرام اذا فككتها ، تصبح مجرد أحجار . والأحجار — في حد ذاتها — ما قيمتها ؟ وان اللوحة أيضا اذا فككتها ، ستصبح مجرد أصباغ . والأصباغ ليست سوى تركيبات كيميائية رخيصة .

ان العمل الأدبي أو الفني هو وحدة واحدة . يجوز أن تحلله لتدرس خفاياه وهندسته ومضمونه الفكري . ولكن الحكم عليه لا يمكن أن يكون الا من خلال أنه وحدة واحدة متساسة . وتحظى بعض الأقلام التي تستخرج من العمل الدرامي حوارا واحدا ، أو موقفا واحدا ، أو شخصية واحدة لتحاسبه من خلال ذلك . انها تحكم على الكل من خلال الجزء . ولقد رأينا أن الجزء يفقره لاقيمته له . كما قد يقع التركيز على مطالية العمل بالبطل الابحاثي ، أو النهاية المتفائلة ، أو البطل الجمالي — عوض البطل الفرد — مع العلم أن العمل المسرحي ككل ليس هو النهاية وحدها ، وليس هو الحوار وحده ، وليس الأحداث أو الشخصيات أو المواقف وحدها . انه بناء متكامل ، فيه هندسة ومواد أولية وأصباغ ، و بداخل هذا البناء أو في نسيجه ولحمته هناك شخصيات وفعل وحياة وتوتر وصراع .

— النقد ، بين النص المرفوع والنص الموضوع

وان المعالجة النقدية للعمل الابداعي غالبا ما تتم من خلال استقراء (العرض) وحده ، وذلك في غياب — شبه مطلق — لمراجعة النصوص وقراءتها ، وهذا يرجع بلا شك إلى فقر الخزانة المسرحية كما يرجع ايضا ، إلى ضعف الروح العلمية لدى الناقد . وتعرف أن النص الأدبي عندما يتحول إلى فعل محسوس لابد أن يفقد أو تضاف إليه اشياء عدة . وذلك تبعا لضيق أو اتساع آفاق المخرج والاطار الفني

والتقني المشرف عليه . وهذا ، فغالبا ما يقرأ الناقد نصا جديدا أو غريبا ، وهو نص لا علاقة له بما كتب المؤلف وما وقع . فالناقد ينسى أو يتناسى انه امام ابداع مركب . أي أن الرؤية الفكرية للمؤلف قد مرت عبر قنوات متعددة ، قنوات تمثلها رؤية كل من المخرج والممثلين ومصمم الديكور والملابس والاثارة . فهناك اذن رؤية داخل رؤية داخل رؤية ..

ان النظر إلى النص المسرحي — كفعل وانفعال وشخصيات ومواقف — هو ما ينقص الكتابات النقدية لذلك فان كل الاهتمام منصب على النص الأدبي وعلى المؤلف . وفي هذا تفكيك لما هو بناء ، وتبسيط لما هو مركب ، والغاء للحوار الصامت بين الاصوات المختلفة .

ان النص المسرحي — تبعا لقناعات المخرج الفكرية أو الايديولوجية أو لضرورات تقنية — غالبا ما نراه وقد خضع لتعسفات المقص . سواء كان ذلك عن طريق الحذف ، أو الزيادة أو اعادة التركيب . و يعتقد الكثير من المخرجين ان عملية الاخراج يجب أن تبدأ من هذه النقطة بالذات . أي من مراجعة النص المكتوب ، ومحاولة تقطيعه تقطيعا تقنيا ، الشيء الذي يمكن أن يجعل من التقنيات الفنية اشياء قائمة على حساب المضمون الفكري ، هذا ، في الوقت الذي كان يجب أن تكون التقنية في خدمة المضمون الفكري وليس العكس .

ان كل نص مسرحي — وهو يستوعب بالأساس ، شخصيات ومواقف واحداثا مختلفة — لابد أن يتمحور حول خط فكري ، هو أساسه ونواته . هذا المحور ، غالبا ما يطمس الاخراج ، خصوصا عندما نجد مخرجا ما وقد اكتشف في العمل فكرة ثانوية ، فعمد إلى تكبيرها وتضخيمها ليجعل منها في الختام المحور الاساسي لكل ذلك الابداع . وهذا ، يعطي النص وجهها جديدا ، لا علاقة له مطلقا بما اراد المؤلف وما قصد . ان النقد في مثل هذه الأحوال . غالبا ما يقع في التناقض التالي : انه يقرأ العمل كوحدة متكاملة ، ولكنه عند الحكم ، يكفني بحساسية النص وحده ، انه ينساه أو يتناساه عند القراءة والبحث ، ولكنه عند الحكم — وهو حكم على النص في غياب النص — يذكره وحده .

ان القراءة في مثل هذه الحال ، هي قراءة ناقصة . لأنها قائمة على أساس قراءات سابقة . وهي قراءة المخرج والممثلين وكل التقنيين الآخرين . من هنا ،

يكون البناء النقدي قائما على أسس سابقة ، وعلى بناء موجود ، له معالنه ونصائنه الشابتة . وعليه ، فن المنطقي أن نقول : بأن كل ما انبني على الخطأ لابد أن ينتهي إلى الخطأ أيضا ، وان كل ما انبني على الصواب لابد أن يكون صائبا كذلك . الشيء الذي يؤدي في النهاية إلى الحقيقة التالية : ان الاحكام في مثل هذه العملية النقدية لابد أن تكون نسبية ، ومحافية للحقيقة العلمية الشابتة .

أما النوع الشاني من هذه القراءات فيختلف تماما عن الأول ، وذلك لأن النص هذه المرة ليس غائبا وانما هو مزور وموضوع . مثل هذه العملية لا تتم عادة نتيجة فعل ارادي ، لأنها قد تحدث وأن تكون آتية لنقص في أدوات القراءة النقدية ، كما قد تكون ثمرة طبيعية للمنهج العقائدي في النقد ، وهو نقد يقوم أساسا على الإسقاط ، لأنه لا يدرك الحقائق كما هي ، ولكن كما يريد أن يراها .

وتتلخص هذه العملية في رفع النص الحقيقي وتعويضه بنص من وضع الناقد . فعندما نقرا ملخصا للعمل الابداعي أو تصور الناقد له ، تدرك على الفور أنك أمام عمل جديد ، عمل لم يكتبه المؤلف ولا فكر فيه . من هنا يصبح الناقد ذاتا وموضوعا ، مبدعا وناقدا ، يحاور ذاته بواسطة نص ، هو في حقيقته مجرد حجة فقط .. من أجل أن يقول شيئا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— من نقد النص إلى نقد المؤسسة ...

ان النقد المسرحي يلتقي بلا شك مع النقد الشعري والقصصي والروائي في أشياء ، كما انه يختلف عنهم في أشياء أخرى . فالعملية النقدية — بالنسبة للشعر مثلا — لا تمس سوى النص الشعري والنص وحده . وكذلك الأمر بالنسبة للقصة والرواية وكل الاداب والفنون التي لها مبدع واحد . فن المؤكد أن المسرح ليس نصا فقط ، انه مؤسسة بالأساس . مؤسسة قائمة على أساس المال والعمل والاستهلاك والاشهار الدعائي . من هنا اذن ، فقد كان لابد أن تتعدد مستويات النقد المسرحي ، ابتداء من نقد النص المسرحي في ذاته ، وانتهاء إلى نقد المؤسسة المسرحية ككل ، وذلك مرورا طبعا بنقد العمل المسرحي ، كبناء قائم على هندسة معمارية خاصة وكتركيب فني وفكري وتقني تدخل في نسجه مجموعة من الرؤى والأصوات والأبعاد الفكرية والفنية . هذه أشياء أساسية ، يجهل بها أو يتجاهلها

الناقد لدينا ، وذلك لأنه يعزل الابداع و يفصله عن شروطه الموضوعية وعن اطاره العام .

ان من طبيعة الفن المسرحي — اذا ما قام على مراعاة قانون العرض والطلب — أن يصبح مؤسسة تجارية وكذلك هو مسرح البوليفار الفرنسي ، ومسارح برودواي بامريكا . ان الشيء الذي يحدد نوعية الاعمال المقدمة ولونها وطابعها — في هذه المؤسسة — هو الشباك وحده . ومن هنا يصبح (العرض) خاضعا لبدأ الاغراء بالأساس . فالمهم هو ارضاء الزبائن ، وليكن ذلك على حساب الأخلاق والفن والفكر .

من هذا الباب يدخل الجنس — كاغراء واغواء — ومنه أيضاً تدخل الفكاهة — في معناها المتخلف — و يدخل التفاؤل البليد والتسطيح .

كما ان هناك نوعاً آخر من المؤسسات المسرحية . وهونوع غير تجاري ، لأنه لا يركز على الربح المادي ، ولكن الربح موجود مع ذلك ، وهو ربح معنوي يستمر على أوضاع اقتصادية وسياسية واجتماعية معينة . وتقوم هذه المؤسسة في الدول ذات الأنظمة الشمولية ، وهي الأنظمة التي تقوم على أساس الرؤية الواحدة ، والحزب الواحد ، واللون الواحد وهذا يفقد هذا المسرح حريته — وهي أساس الخلق والابداع — ليصبح مجرد أداة لتوصيل الفكر الجاهز . ومن هنا فقد كان لابد أن تختفي كل الفروق بين المسرح — كفن وابداع — وبين وسائل الاعلام الرسمية . وذلك لأنها معا ، يؤديان نفس الوظيفة ونفس الدور ، أي الدعاية للنظام القائم وللوضع القائم . من هذا المنطلق اذن ، يجب تحديد طبيعة المؤسسة المسرحية في المغرب ، هل هي تجارية أم اعلامية ؟ أم انها مؤسسة شعبية تقوم على اساس احترام الجمهور وتقديره . هذه المؤسسة الأخيرة لا وجود لها الآن الا في التصور الاحتفالي ، وهو تصور يجعل من الجمهور عنصراً مشاركاً في امتلاك أدوات التعبير ، كما تشركه أيضاً في العمل المسرحي وفي الانتاج الفكري والفني . واذا كانت المؤسسة التجارية تراعي المال بالأساس ، وكانت المؤسسة الاعلامية تراعي الأفكار المجردة ، فان المؤسسة الاحتفالية تراعي الحياة في المقام الأول ، هذه الحياة التي تقتضي التواصل الاجتماعي والانساني قبل التعامل التجاري ، وقبل عمليات غسل الدماغ .

ان معرفة طبيعة المؤسسة المسرحية المتواجدة الآن بالمغرب يتطلب نوعا من المسح للفرق المسرحية، ابتداء من الاستقلال إلى الآن . ذلك لأنه بعد الاستقلال مباشرة تكونت فرق احترافية متعددة . وهي فرق لم تكن تجارية ، لأن الربح المادي لم يكن واردا في مخططاتها ، وذلك لأنها كانت تابعة لوزارة معينة أو لمؤسسات أو منظمات مختلفة (وزارة الشبيبة والرياضة : الفرقة التي أصبحت في الأخير تحمل اسم المعمورة — وزارة الثقافة : القناع الصغير — البلديات : المسرح البلدي للدار البيضاء وفرقة المسرح البلدي بمدينة الجديدة — النقابات العمالية والطلابية : فرقة المسرح العمالي وفرقة المسرح الجامعي التي كانت تحت ادارة مخرج محترف هو فريد بنمبارك) .

لقد كان المسرح يومها ضروريا وواجبا ، لأن المرحلة كانت مرحلة انتقال ، الشيء الذي كان يدعو بالضرورة إلى إيجاد وسائل وأدوات جماهيرية فعالة ، تكون قادرة على الوصول إلى كل الناس ، بالرغم من تباين مستوياتهم الاجتماعية والفكرية . كان مثل هذا الفعل مطلوبا من أجل التبشير بفكر جديد وبأخلاقيات جديدة وقيم جديدة . ولما كانت فترة الاستقلال — وهي فترة واکبها الكثير من الحماس والآمال والاشغالات — قد انتهت ، فقد كان لا بد ايضا ، لهذه الفرق ، خصوصا الرسمية منها ، ان تنتهي كذلك . وذلك باعتبار أن دورها قد انتهى كذلك . لقد خد الحماس ، وماتت الآمال ، وتبخرت الوعود . ومن هنا ، فقد كان لا بد أن تحل فرقة المعمورة وفرقة القناع الصغير ، وفرقة المسرح البلدي .

تقول ميشيل لوا ، وهي استاذة بجامعة فانسين ، متخصصة في الكاتب الصيني الكبير (لوكسين) : « بعض الناس يقولون ، ليس المسرح هو الذي يقوم بالثورة ولكن العكس هو الصحيح » (٢) أي أن الثورة هي التي تفجر المسرح ، وذلك باعتبار أنه أداة خطيرة يمكن أن تواكب الانقلابات العميقة الحاصلة في البنيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأي مجتمع . وذلك من أجل أن تحدث انقلابات مماثلة ، وذلك على مستوى الفكر والمعتقدات والمبادئ . مثل هذا الانقلاب الفكري لا يمكن أن يتم بطريقة ميكانيكية خارجية . لأن الإنسان في جوهره كائن حي . وعليه ، فإن العلاقة بينه وبين الابداع لا يمكن أن تقوم على أساس التعليم أو التلقين أو التبشير . فعوض عن أن يعطي المسرح الأجوبة الجاهزة ، عليه أن يفجر

فينا اسئلتنا المختزنة ، وأن يدربنا على الفعل والاحتجاج والتغير ، بانجاء المستقبل .

وفي نطاق سياسة اقتصادية — ليبرالية أو شبه ليبرالية — تقوم على اساس حرية الفعل التجاري ، فقد كان من الممكن أن تقوم مؤسسات تجارية . ولكن البرجوازية المغربية — وهي برجوازية متخلفة تسعى إلى الربح الأقرب والأسرع ، وذلك فيما هو مادي وحسي — لا يمكن أن تغامر في الثقافة ، وذلك باعتبار انه مجال غير مضمون الفائدة والربح .

ومن هنا اذن ، سدت كل الأبواب ، إلا باب الهواية . والهواية ليست حلا أبدا . وذلك لأنها في جوهرها ، تبقى مجرد محاولات مستميتة من أجل الايوت المسرح ، وليس من أجل أن ينمو و يترعرع هذا المسرح .. وحتى يمكن أن يكون النقد واعيا بطبيعة المؤسسة المسرحية ككل . فقد كان لابد ان ترجع الأعمال والنصوص إلى مصادرها الاساسية . وذلك حتى لا تكون الأحكام النقدية غريبة عن جنس العمل وعن طبيعته وحدوده . لهذا ، كان من العيب أن نحاكم الممثل المحترف من غير أن نضعه في موضعه الصحيح ، أي كمجرد عامل أجير في مؤسسة ليست ملكا له . كما أنه أيضا ، لا يمكن أن نطالب الهواوي بالجوادة والاتقان ، وذلك لأنه بالأساس مجرد متطوع ، يدفعه حبه للفن المسرحي أن يمارسه — ولو في مستواه البسيط أو الساذج — من هنا ، فقد كان من الطبيعي أن يركز على المضمون الفكري ، لأن الشيء الأساسي بالنسبة له هو فعل التعبير لا أدوات التعبير في حد ذاتها .

وعندما نتأمل واقع النقد المسرحي بالمغرب فاننا لا بد أن ننتهي إلى الحقيقة التالية : وهي ان العلاقة بين الناقد والمبدع هي علاقة قائمة على أسس مغلوطة . الشيء الذي يدعو إلى مراجعتها ، ابتداء من جذورها ومتابعها الأساسية . ويمكن أن نسطر غياب هذا التجانس في النقاط التالية :

— ان الناقد مثالي ، لأنه واقع بين قطبين قائمين على التجريد ، فهو ينطلق من الذهن — وذلك باعتبار أنه بنيات من الرموز — لينتهي بعد ذلك إلى اللغة والخط ، وذلك باعتبار أنها رموز صوتية أو رسمية (من الرسم) لهذا ، فقد كان سهلا أن تجرفه المصطلحات والكلمات والعبارات ، مما يجعله يضحى بما هو حسي وملموس من

أجل ما هو ذهني مجرد . فالمصطلحات غالبا ما تصبح مجرد استعراضات بهلوانية للمعارف الذهنية . وهي استعراضات تكشف بالأساس غربة تلك المصطلحات وبعدها التام عن حقيقة العمل المتناول بالنقد . ان المصطلح النقدي موضوع اساسا للتقريب لا للتغريب . لهذا اشترط فيه أن يكون واضحا ودقيقا ومحددا . لأن المصطلحات « المحددة الواضحة تشكل أساسا مهما من أسس التفاهم المتبادل بين النقد والعمل المنشأ .. بين الناقد والمنشئ » . (٣) هذا النوع من التفاهم غائب — إلا في حدود ضيقة جدا — عن الساحة المسرحية . ان الممثل المحترف لا يمكن أن يكون مفكرا بالضرورة . فهو في أغلب الحالات مجرد عامل بسيط يؤدي ، بواسطة عضلاته ونفسيته وذهنه عملا معينا ، وهو عمل واضح ولا يحتاج إلى كل هذا التعقيد والتفلسف وترصيف المعلومات واستظهار المحفوظات . من هنا ، أمكن القول بأن العلاقة بين الناقد والمبدع قائمة على الأساس التالي : ان الأول مرتبط بما ينبغي أن يكون ، أما الثاني — واستجابة لطبيعة الامكانيات ومعمارية المكان وطبيعة الجمهور — فقد كان أكثر التحاما والتصاقا بما هو كائن . ان الانحراف عن ملامسة الواقع — في كل ابعاده — لابد أن يجعل الاحكام النقدية تصبح مجرد شطحات فكرية .

— الشيء الثاني : هو أن الناقد لا يعايش التجربة الابداعية الا في مرحلتها النهائية ، فهو لا يرصد الأم الخاض والحمل والوضع . كما أنه لا يلامس التحولات الابداعية ، ابتداء من البسيط إلى المركب . وان غياب مثل هذه المعاشة لابد أن يجعل التحليل النقدي يفقد حرارة الحياة . نعرف أن عملية الابداع المسرحي تتم من خلال أبحاث نظرية وتدرجات عملية تدوم زمنا معينا ، هذه التدرجات لا يمكن أن تكون شيئا خارجا عن نطاق العملية النقدية ، وذلك لأن حضورها يجعل الناقد عارفا بمحدود الممكن والمحال في العمل الابداعي .

— الشيء الثالث : هو أن الممثلين — ومن عاداتهم أن يعايشوا الجمهور عن قرب — يسعون بالاساس إلى تحقيق التواصل معه . ولتحقيق هذا التواصل لابد من ركوب بعض التجاوزات ، سواء في اللغة أو النحو ، أو ادخال بعض الكلمات العامة . ولكن الملاحظ ، أن النقد غالبا ما يرفض هذه الأشياء .. لماذا؟ لأن النقد كتابة . والكتابة حوار مع المثقفين ، اما المسرح ، فهو أيضا حوار ولكنه حوار مع جمهور واسع

ومتنوع . لذلك . فقد كان لابد أن تتعدد اللغات والأساليب والأدوات الفنية مخاطبته . فكثيرا ما يحضر ناقد مسرحية ما ، فنراه — كباقي الحضور — متفاعلا مع المسرحية بشكل جيد . ولكنه ، ما أن يعود إلى بيته ، ويمسك قلمه ، و يضع في ذهنه أنه انما يخاطب جمهورا من القراء المحترمين المثقفين العلماء الأجلاء حتى تراه وقد ركب قناع الجدبة وأخذ في ترصيف الكلمات والعبارات والمصطلحات اللامعة ، متحدثا عن الاسفاف والضحك الرخيص والمفارقات المجانية والتثليل السخيف والموضوع المستهلك والأفكار المسطحة والبليدة .

يقودنا هذا إلى الحقيقة التالية : وهي انه من غير تصحيح المؤسسة المسرحية ، ومن غير العمل على تفكيكها وتركيبها بشكل آخر مغاير ، ومن غير مراجعة العلاقة الكلاسيكية بين النقد والابداع من جهة ، والنقد والمؤسسة المسرحية من جهة أخرى . من غير كل هذا ، لا يمكن أن نطمع في وجود نقد مسرحي ، وفي تأسيس مناهج نقدية جديدة ومتطورة ، تكون أكثر فعالية في تفسير الظاهرة المسرحية ككل ، وفي تحليل الابداع ، كبنية معقدة ودقيقة . مثل هذه المراجعة ، لا يمكن أن تنطلق من فراغ ، اذ لابد لها من قاعدة فكرية صلبة ، تكون أساس للعمل النقدي .

ARCHIVE

— أزمة النقد ؟ أو فقر الفكر وبؤسه !

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

لقد اعتدنا أن نلحق كلمة أزمة بكل شيء لا يستقيم مع تصوراتنا وطموحاتنا وما أكبر هذه الطموحات — لهذا ، كان لابد أن نرى الأزمة في كل مظاهر الثقافة ، في السياسة والاقتصاد والشعر والقصة والرواية والسينما والفنون التشكيلية . ولكثرة ما استعملت هذه الكلمة ، فقد كادت أن تفقد كل دلالاتها لتصبح مجرد « كليشيه » جاهز . وأريد أن أسأل : هل حقا ما نعرفه الساحة النقدية يمكن أن يوصف بالتأزم ؟ أن من طبيعة الأزمة — باعتبار انها ضيق عارض — أن تكون شيئا طارئا ، أي أن تكون مسبوقه بانفراج ، وأن يلحقها انفراج كذلك . ومن هنا تكون الأزمة في معناها الحقيقي مجرد عطب طارئ . ومن هنا أيضاً تكون (أزمة) النقد قائمة على أساس التصور الخاطيء أو التطبيق الساذج أو انعدام المناهج النقدية أو تضخمها . ولكن الحقيقة ابعد من هذا كله .

يمكن أن نرجع فقر النقد المسرحي — كفن طارئ وجديد — إلى مجموعة من

الأسباب الفرعية المختلفة .. هذه الأسباب التي يمكن أن نصوغها في سبب رئيسي واحد، هو فقر الفكر العربي وبؤسه . هذا الفكر الذي لم يعط نظريات جمالية متماسكة، نظريات يمكن أن تكون أساساً ومدخلاً لقيام مناهج نقدية عربية . ان الفقر هو ما يطبع كل الميادين . سواء منها الاقتصادية أو الاجتماعية أو الادبية أو الفنية .

ان الشيء الأساسي في أي منهج نقدي هو أن يكون موصولاً إلى فلسفة جمالية معينة ، هذم الفلسفة التي تكون بدورها موصولة الى ظروف اجتماعية واقتصادية خاصة . ومن هنا ، كان النقد الغربي قائماً على أساس تربة خصبة وغنية، تمده بالدعم النظري من جهة ، كما تمده من جهة أخرى بالنماذج الابداعية المتطورة التي تسير هذه المناهج . فأقّة الدول النامية انها تنقل المخترعات العلمية ولكنها لا تنقل معها التكنولوجيا . فنحن حقاً نستورد المناهج العلمية ، ولكن معطيات هذه المناهج تبقى بعيدة عنا وعن ادراكنا . لكل هذا اذن أمكن لنا أن نقول بأن هناك فقراً ، وهو فقر هيكلية أي أنه ليس طارئاً ، لأنه مرتبط بالأساس ، أي بالبناء النظري وبالم ما وراء المناهج والمصطلحات .

وتتساءل الآن : ما هو علم الجمال ؟ للاجابة نكتفي بنقل هذا التعريف الدقيق والمركز ، انه « النسق الفكري المترابط الذي تبحث من خلاله عملية الابداع الفني ، ونختبر على ضوءه طبيعياً الأعمال الفنية في اللغة العربية . وسيكولوجية مبدعها ، والعناصر التي شكلت ذوقه بطريقة فلسفية » وان هذا النسق الفكري (الذي تبحث من خلاله عملية الابداع الفني) هو الذي لا وجود له ، وان كان له وجود ، فهو مجرد خواطر وانطباعات مختلفة حول كنهية التجربة الابداعية . من البحث عن النظرية الجمالية ، اذن ، كان ينبغي أن تكون الانطلاقة .. وذلك ما سنحاول بحثه في الدراسة المقبلة ..

المراجع :

- (١) - (ازمة المنهج في النقد العربي) النقد العربي نموذجاً - حسن المنيعي - مجلة (الثقافة الجديدة) ع ١٠ - ١١ السنة ١٩٧٨ .
- (٢) - Théâtre et revolution - Michelle Loi - dans (Le théâtre) p. 147
- (٣) - (من مشكلات النقد الادبي العربي المعاصر) طراد الكبيسي - مجلة (الافلام) العراقية - ع ١٠ - السنة ١٩٧٢ - ص ٥ .

مصطفى بهجت

كاتباً مسرحياً

بقلم الدكتور حسن
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقدر ما أتيح لي من مادة، أعتقد أنها قاصرة عن الوفاء بما كنت أريد أن أقدمه عن الكاتب الراحل مصطفى بهجت، بقدر هذه المادة — سوف أقدم عرضاً مختصراً عن الحياة الفنية لهذا الكاتب.

• • •

- ولد مصطفى بهجت بمدينة طنطا من أعمال محافظة الغربية في مصر عام ١٩٣٤ .
- حصل على بكالوريوس في العلوم تخصص رياضيات وتربية من جامعة عين شمس عام ١٩٥٦ .
- وفي اثناء دراسته بالجامعة كان طالبا بارزا، صاحب نشاط ثقافي وفني ملموس، فكان يصدر مجلة فنية، تتناول بالنقد والتحليل الأعمال المسرحية التي

- كانت تعرض على خشبة المسرح بالجامعة .
- عمل بعد تخرجه مدرسا للرياضيات بمدرسة الأحمدية الثانوية بمنطقة طنطا التعليمية .
 - في عام ١٩٦١ نقل إلى كلية المعلمات بالمنيا .
 - في عام ١٩٦٣ نقل إلى كلية العلوم جامعة اسيوط مدرسا للرياضيات البحتة وظل بها حتى عام ١٩٧٤ .
 - في اثناء عمله بجامعة اسيوط حصل على منحة فنية من وزارة الثقافة والارشاد، فتفرغ للعمل المسرحي مدة سنتين في المسرح القومي .
 - تعاقد للعمل في دولة الكويت عام ١٩٧٤ ، وعمل مدرسا للرياضيات في معهد التربية للمعلمين .
 - شارك في الحركة الفنية في الكويت بالكثير من الأعمال .
 - رحل عنا إلى مثواه الأخير في الحادي عشر من اكتوبر الماضي .
- ومن البيّن هنا أن مصطفى بهجت عشق الفن المسرحي منذ بداية حياته ، فكتب الكثير من المسرحيات ، استطاع أن أقف بالتعريف عند ذلك العدد الذي وقع في دائرة معرفتي :
- الأولى :** كان ياما كان : وقد كتبها عام ١٩٦٤ ، وقد شغل فيها بفكرة البحث عن الخلاص لأزمة الإنسان .
- الثانية :** طريق اللي طالع : وقد كتبها عام ١٩٦٤ وكانت تعبيرا عن الموضوع نفسه .
- الثالثة :** السيد والغريب : وقد كتبها عام ١٩٦٤ وتدور المسرحية حول سيدة وخادمها هبطتا إحدى القرى ، هربا من بغداد ، بعد أن أغار التتار عليها ، ومنذ اللحظة التي أصبحت فيها السيدة وخادمها من المقيمين بالقرية ، أصبحتا محور اهتمام الجميع ، وتشوهم هذه السيدة أن زوجها السيد قد ذهب في رحلة من رحلاته ، وأنه عائد بأحمال الدرر والجواهر بعد أن يجوب البحار السبعة ..
- وفي حقيقة الأمر ليس هناك سيد حقيقي ولا غريب حقيقي ، فكل شيء

يدور في عالم الأخيلة والأحلام، والسيد نفسه صنعتته السيدة من وحدتها وأحلامها، بعد أن قُتل زوجها الفارس بسيوف التتار في بغداد .

الرابعة : ميرزا : وقد كتبها عام ١٩٦٥ وميرزا واحد من الأباطرة، يريد أن يرجع بالزمن عكس دورته ليبلغ ماضيه، فهو ليس سليل الأباطرة، هو راع قديم، كان في صباه يرعى الأغنام، وله ناي يعزف به فيملاً السكون كله بالشجن، ولا أحد يعرف ماضيه سوى راع عجوز أرسل إليه ينبئ بأنه كتب تاريخه في غطوط أخضاه بكهفه القديم، وحين يتذكر (ميرزا) هذه الرسالة تبدأ المسرحية، ثم تنتهي بموت ميرزا وهو في رحلة البحث عن هذا المخطوط .

الخامسة : حكاية شركان في بيت زارا : وقد كتبها عام ١٩٦٦ وشركان انتهازي خائن، وشى برفاقه الثوار عند النمرود الحاكم، ففقدوا حياتهم على المشائق وذلك طمعاً في منصب رفيع في قصر الطاغية النمرود، خان شركان نفسه، وخان الفكرة والمبدأ، والجديد هنا أن الكاتب جعل (شركان) محوراً للأحداث، وليس مجرد شخصية شريرة تصارع أخرى خيرة .

السادسة : سهرة في مسرح الروائع : كتبها عام ١٩٦٧ . وهي مسرحية تطبق تجربة (المسرح داخل المسرح) وهي تعالج مشكلة الكاتب صاحب المبادئ، الذي يقع في صراع مع نفسه، ومشكلة الشاب القروي، الذي لا يستطيع مقاومة انحرافات رئيسه في العمل، ومشكلة الزوجة التي تتخلى عن زوجها وهي في أمس الحاجة إليه .

السابعة : لعبة السلطنة : وقد كتبها عام ١٩٦٩ . وهي لعبة الحكم التي يمارسها الناس بين الحقيقة والوهم، وتنتهي هذه المسرحية وسيظل الثائرون دائماً يثورون .

الشامنة : مع سبق الإصرار والترصد : وقد كتبها عام ١٩٦٩ . وتدور أحداث هذه المسرحية داخل مقهى، بين رجلين يُدفع أحدهما إلى قتل الآخر، مع أنها كانا في حالة انتظار ثالث ينهي الموقف ولم يحضر .

التاسعة : جرعة في حي الشبراوي : وقد كتبها عام ١٩٧٠ . وهنا نجد متها وأربعة محققين، جاءوا على التوالي، كل منهم يبدأ التحقيق من حيث انتهى سابقه، وفي

النهاية نجد اخفاقا متعاطفا مع المتهم، إنه اخفاق في العثور على الحقيقة، وبالتالي عدم استطاعة تحديد مفهوم العدالة .

العاشرة : قاطع طريق : وهي موقف درامي واحد، شديد التركيز، ويحمل دلالات رمزية بالغة الإيحاء والثراء، والأحداث طوال المسرحية لا تخرج عن مواجهة حادة بين زوج وزوجة من ناحية، وعملق من قطاع الطرق من ناحية أخرى .

الحادية عشرة : التحقيق لم ينته : وتقدم لنا تحقيقا يدور في مسرح الحادثة، وعقب بلاغ تقدم به زوج، صحا من نومه فلم يجد زوجته ثم اغلق مخضر التحقيق على أن يفتح ثانية بعدما يجد جديد .

الثانية عشرة : محاكمة عيلة ضبش : وقد كتبها عام ١٩٧١ . وهي عبارة عن تحقيق يجري في جربة قتل، يشمل الجاني والمجني عليه، ويمتد إلى جميع أفراد العائلة، والمجتمع بكافة طبقاته، القاتل هو الابن الأوسط المشتت بين المحاماة والأدب، أما القتيل ؛ فهو امرأة أفسد حياتها جنود الاحتلال، وصرعها رصاصات الغيرة والأنانية .

الثالثة عشرة : زمردة : وقد كتبها عام ١٩٧٤، وهي من الأعمال التي استأنس فيها الكاتب بكتاب (الف ليلة وليلة) حيث عالم الأساطير، وتتكون المسرحية من إحدى وعشرين لوحة، وفي المسرحية ينتظر (بهرام) زمردة من عشر سنوات، ويطلب منها أن تبعث فيه الحياة، لكنها تحب (حسن البصري)، و يتمكن بهرام من خطفها وجبسها أربعين يوما تحت التعذيب، وأخيرا يتمكن البصري من اعادتها للبرصة بسيفه .

الرابعة عشرة : فن كتابة التمثيلية الرديئة : وقد كتبها عام ١٩٨٠ وهي آخر أعماله المسرحية .

وبعد أن قَدِمَ إلى الكويت عام ١٩٧٤، وانضم إلى الأسرة الفنية بالكويت ساهم في تقديم كثير من الأعمال التلفزيونية اذكر منها (دون ترتيب زمني) :
أولا : طيبة ويدرد : وهي تمثيلية من أربعة أجزاء، ومن إخراج يوسف مرزوق، وقد استوحى أحداثها من رائعة شكسبير (روميو وجوليت) .

ثانياً: فهد العسكر: وهي ثلاثية وقعت في ثلاث سهرات تلفزيونية، تقدم شاعر الكويت فهد العسكر في ثلاث مراحل لحياته، هي: فجر الرحلة والرحيل، وعند الظهيرة، وعندما حل المساء. وهي من إخراج كاظم القلاف (والسيناريو لمصطفى بهجت أيضاً).

ثالثاً: وأخيراً عرفت الحقيقة: وهي سهرة تلفزيونية أعدها الكاتب عن مسرحية بيت الدمية، لهنريك أبسن، وهي من إنتاج شركة صوت الكويت، وإخراج محمد السيد عيسى.

رابعاً: رحلة العذاب: مسلسل تليفزيوني في ثلاث سهرات، من إخراج يوسف مرزوق.

خامساً: الاحتقار: وهي سهرة تلفزيونية، أخذها عن بعض الأعمال العالمية.

سادساً: البحر هو التمدد: تمثيلية من إنتاج مؤسسة صوت الخليج للانتاج الفني، ومن إخراج محمد السيد عيسى.

سابعاً: الجوهرة: مسلسل تليفزيوني اجتماعي هادف من إنتاج شركة النورس وإخراج كاظم القلاف. <http://Archivebeta.Sakhril.com>

ثامناً: حدث في الميناء: سهرة تليفزيونية من إنتاج شركة النورس، وإخراج عبدالعزيز المنصور.

أما آخر الأعمال التي كان يقوم بها ولم تتم فهي:

أولاً: إعداد حلقات تليفزيونية للأطفال مأخوذة عن كتاب كليله ودمنة لابن المقفع.

ثانياً: إعداد سهرات تليفزيونية مأخوذة عن ثلاث وثائق من تأليف الدكتور محمد عبد الوهاب خلاف الاستاذ بالمعهد هي:

١ - وثائق في أحكام القضاء الجنائي في الأندلس.

٢ - وثائق في أحكام أهل الذمة.

٣ - وثائق في محاربة الأهواء والبذع.

وإضافة إلى ما سبق ، فقد قام ببعض الأعمال الأخرى المتصلة بالعمل الفني :

- ١ — فأعد سيناريو مسلسل (ابن سينا) الذي كتب مادته العلمية الدكتور أبوريدة ، وبخرجه الآن سعيد مرزوق لتليفزيون الكويت .
- ٢ — ومن قبل كتب (برولوج) مسرحيتي النجاة ، و يُحيي ويميت اللتين أخذتا عن مجموعة نجيب محفوظ القصصية (تحت المظلة) .

وبعد هذا العرض السريع لأعمال مصطفى بهجت ، أسأل نفسي : كيف بدأت رحلته الفنية مع المسرح ؟ وكيف كانت ؟

● حينما قدر لمصطفى بهجت أن يقرأ في المسرح و يلتقي بعواله ، ويحاور شخصياته ، وقف مشدوها أمام ذلك الشيء العظيم — وهو لم يعرف من قبلُ غيرَ عالم مجرد ، يتكون من الأرقام والمعادلات والنظريات الرياضية والهندسية — ثم أدرك أنه قريب من ذلك الفن ، ووجد فيه شيئاً عظيماً ليس هو الحياة ولكنه يعادل الحياة .

وراح ينهل من القراءة لعشر سنوات كاملة ، فقرأ في المسرح العربي والمسرح العالمي ، حتى تولد لديه إحساس طاف بالرغبة في الكتابة ، فكتب مسرحيته الأولى (كان ياما كان) وهو مؤرق بفكرة البحث عن الخروج من أزمة الإنسان ، وصراعه بين واقعه المؤلم ورغباته الظموحة ، ثم جاءت مسرحياته التالية (طريق اللي طالع) و (ميرزا) و (السيد والغريب) تعبيراً عن الموضوع نفسه .

وراح يواصل الكتابة باحثاً عن موطن الاستقرار ، وحيثه القلق ، واستولت على فكره مشكلة الحكم ، واستوعب الكثير من الفكر الفلسفي لدى كتاب المسرح العالميين ، فخرج بناؤه المسرحي محكماً ، وجاءت شخوصه شديدة الإثارة ، إنها شخوص تعيش في عالم الأحلام والأوهام ، وتساءل أكثر مما تحيب ، وتدفعك لإعمال الذهن أكثر مما تحقق الهدوء ؛ ومن هنا كان مسرحه مسرح السؤال الذي يعيش في جدل عقلي بعيد عن الواقع ، ذلك المسرح الذي تختلط فيه الأحلام والأوهام بالواقع ، وتكثر فيه المتناقضات ، ولكنه مكتوب بأسلوب شعري ، وحواري يتميز بالجاذبية والركة والإثارة .

وفي رأي بعض الدارسين الذين عاصروا فترة ظهور مصطفى بهجت في أواسط

الستينات - في رأيهم - أنه ينتمي إلى جيل تفتح وعيه وبدأ الكتابة في مرحلة انهار فيها النظام القديم في مصر، وحل محله نظام جديد، فشغل فكره وعقله بقضية الحكم، وما يواكب ذلك من صراعات متعددة، تأتي بعض نتائجها بالسلب وبعضها الآخر بالإيجاب .

وحينما يأخذ مصطفى بهجت بعض الأطر التاريخية كي يضمها موضوع قضاياها، فإنه لا يلتزم بالصدق التاريخي، فقد يستخدم اسماء وبلدانا حقيقية، ولكنه يخلق أحداثا وقصصا يصب فيها فكره، مستخدما الرمز والايحاء، وكثيرا من أدوات المسرح الطليعي، وهذا يتضح في مسرحيته (ميرزا) و (حكاية شركان في بيت زارا) .

وإذا كان كاتبنا قد ظهر في أواسط الستينات، فإنه يعد امتدادا لجيل ما بعد الحكم، جيل (ألفريد فرج)، و (يوسف ادريس) و (نعمان عاشور) و (سعد الدين وهبة)، وقد عاصر أحداث هذه الفترة، وعاش سنوات نتائجها، فاتسمت كتابته بالرمز والغموض، لأنه وجد في الأحلام أداة مسرحية، ومن خلالها يُقيم صراعا بين الحلم والواقع، واثم الشكل المسرحي لديه بالتواؤم مع الأحداث السريعة، والتغير الهائل، فأصبح الخلق الفني وخلق الشخصيات شديد الاندفاع، تقصر فيه المشاهد، وتكثر الشخصيات .

وقد تأثر مصطفى بهجت إلى حد ما في بنائه المسرحي بالمنهج الاسطوري الذي اتبعه الكاتبان الفرنسيان (يوجين يونسكو) و (صمويل بيكيت) وهو المنهج الذي يمثل الحقبة الثالثة في احدى تقسيمات تاريخ المسرح، حيث تمثل الحقبة الأولى عصر التراجيديا التي حاكى فيها الإنسان الآلهة، ليغربا بالنزول إلى الأرض وليأخذ مكانها، وهي حقبة الصراع الدينية، وتمثل الحقبة الثانية عصر الكوميديا، الذي تعب فيه الإنسان من الإهابة بالآلهة التي لا تستجيب لدعائه، فوضع نفسه وسط خشبة المسرح . أما الحقبة الاسطورية التي نعنينا هنا، فهي التي ادعى فيها الإنسان لنفسه القدرة على استقصاء الكون، وفيها تختلط المأساة بالملهاة، ويخلق الإنسان الأساطير حول نفسه، وهذا يتفق مع دعوة (انتونان أرتو) الى أن المسرح يجب أن يكون خبرة صوفية يُتَمَّ فيها الإنسان مغناطيسيا، وكأنه في دوامة هبطت

عليه من قوى علوية ، حتى يُصاب بهزة بدنية تبعث الحياة في عالمنا .

و يستخدم مصطفى بهجت أحيانا أبطالاً قريبي الشبه بأبطال (ألبير كامي)
(سارتر) ، هؤلاء الأبطال الذين يكتشفون سخف الوجود وحماقته وهم يدوقون في
الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، و يعرفون أحيانا طعم الحب ، و يشعرون
أحيانا بما الميل نحو من يعيشون معهم أو النفور منهم ؛ ففي مسرحيته (ميرزا) يجب
الامبراطور (ميرزا) راعية جاءت مع زوجها الراعي ، شاكية ظلم مالك الأرض ،
كما استطاع الراعي أن يرد الأثوثة إلى الامبراطورة (سيرا) .

وفي مسرحيته (مع سبق الإصرار والترصد) لا يملك البطلُ حرية التصرف في
ذاته أو عقله أو نفسه ، وإنما يحيا داخل دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام ، وأسلم
العنان لعدم الإدراك وللجنون وللصمت ، وقد حكم عليه أن يحيا في هذا العالم دون
أن يرجو من حياته خيرا .

لهذا نرى الأبطال يتحركون في خط كئيب يفصل بين الحياة والموت ، ولا نرى
واحدا منهم سيد حياته ، بل هناك قوة خفية توجه حركاته وسكناته دون أن تكون
له فيها كلمة .

هذه الحركة الختمية للأبطال سيطرت على كثير من كتاب المسرح ، في الفترة
التي ظهر فيها مصطفى بهجت ، وفيما قبلها بعدة سنوات ، نراها عند (توفيق الحكيم)
في (يا طالع الشجرة) وعند (يوسف ادريس) في (الفراير) و (المهزلة الأخرى)
وعند (ألفريد فرج) في (علي جناح التبريزي) وعند (سعد الدين وهبة) في
(بير السلم) .

آراؤه الفنية :

كانت له عدة آراء فنية كشفت عن اتجاهه في الكتابة ، ومن أبرز هذه الآراء
أنه لم يرتاقضا بين تخصصه في الرياضة البحتة وكتاباته الفنية ، فهناك في نظره
علاقة وثيقة بين الفن والرياضيات ، فالرياضة علم بمنطق الأشياء ، والمسرح ما هو
إلا بناء ، والبناء يجب أن يكون مُنططقا ، فالحدث الدرامي عنده مرتبط بمنطق آخر
يمهد له ، ومن أجل ذلك فقد اعتقد أنه استخدم بعض مقاييس المسرح القديمة ، التي

اتضح فيها ذلك الربط بين الرياضة الذهنية والكتابة الدرامية ؛ وبرز ذلك الاستخدام في مسرحيته مع سبق الإصرار والترصد، فالمسرح فيها أربع عشرة خطوة، والأبطال يستخدمون هذا العدد أو وحداته ، فنرى الرجلين ينتظران سبعة أيام ، ويفرد الرجل رقم ٢ ورقة طولها سبعة أمتار، ويمشي كل منها فوقها سبع خطوات .

وحينما تناول السيرة الذاتية لشاعر الكويت فهد العسكر في ثلاث سهرات تليفزيونية، كان يرى أن أصعب الأعمال الدرامية كتابة هي تلك التي تتعلق بالسيرة الذاتية، أو تلك التي تدور حول شخصية لا يُبعدنا عن تاريخ فقدانها زمن طويل، وهذا ما ينطبق في نظره على الشاعر الراحل فهد العسكر، الذي ما تزال شخصيات عديدة من محيطه على قيد الحياة، الأمر الذي يستلزم لقاء هذه الشخصيات وسماها، وهذا يخفف من مقدار دور الخيال في العمل الدرامي، ويقلل من إضافات الكاتب .

ومن أبرز آرائه الفنية، رأيه في العلاقة بين المسرح والتربية، وقد عرض ذلك الرأي في ندوة عن المسرح والتربية أقيمت بالمعهد عام ١٩٨٠، وقد سأل نفسه تلك الليلة ؛ لماذا اخترت مهنة التدريس في بدء الرحلة، وبعدها لماذا هزني المسرح، فكنت له، وكانت الإجابة على السؤالين معا، الهواية والعشق، ثم قال اخترت أن أكون معلما، من باب الهواية والعشق، ولأننا عندما نهوى أو نعشق لا نسأل أبدا أنفسنا، لم وقعنا في هذا الهوى، أو لم غرقنا في ذاك العشق ؟ وجددني ولأول مرة أواجه نفسي بهذا السؤال : هل التدريس فنٌ، وإذا كان فنا، فما العلاقة بين التدريس والمسرح ؟.

ثم أخذ يقدم الإجابة عن السؤال في أسلوب درامي شاعري أخذ فقال ما نصه :

« وارتقت إلى خاطري ذكرى صغيرة، مرت عليها سنين طويلة، كنا طلابا صغارا في المدرسة الابتدائية، وكان هو مدرسا لمادة الحساب، كانت ابتسامته تسبقه إلينا، وكان إذا هل، هلت علينا نحن الصغار في الفصل قبل أن يحل،

نظرته تعبر دائما عن عميق الود، وخالص المحبة، يبدأ الدرس بصوت خفيض،
تتشوق أبدا لسماعه صامتين، ثم يعلو مع انفعاله بما يدرس، فيجرف مع علوه حثنا،
لننساب في ادراك ما يحكيه علينا من جديد، تؤكد دائما إشارة يديه ما يصل إليه
من نتائج، ليوثق في أذهاننا حقائق المعرفة التي ينسجها، لتصبح جزءا من معرفتنا
بعالمنا الصغير، كان استمتاعنا بدرسه يفوق حلمنا الدائم بالانطلاق والتحرر من
ربكة السكون والصمت.

كنا نحن جمهوره، نفعل دوما بما يقول، أو حتى ما يهمس به، وهوثابت في
مواجهتنا، ثم ما يعلو به صوته فجأة أثناء حركته الحية بين صفوفنا، عيوننا تظل
معلقة به لا تفارقه، حتى بعد أن ينتهي الدرس، يظل موجودا معنا بعد أن يرحل،
علمنا عشق الأعداد المجردة في فترة من حياتنا لا نقتنع فيها إلا بالملموس
والمحسوس.

قابله بعد سنين طويلة، فذكرته بنفسه، وكم سعد بتذكري إياه سعادة
غسلت عن وجهه المكثود جهد السنين وكدها، وقال لي بعد صمت قصير— وهو
يتأملني بعينه الخائيتين: كنت أعيش يا ولدي أيامها — يقصد أيام تدريسه لنا —
مأساة تفرض عليّ الأكتئاب والحزن، فلقد كان لي ابنٌ وحيدٌ مات في حادث،
ثم استطرد بصوت متهدج، وكأنما نكأت جراحه الذكري، ولكن يا ولدي؛
الأحزانُ مكانها القلب والبيت والشارع والمقهى، أما الفصل فعليّ أن أكون معلما،
كان معلما عظيما يرحمه الله، فلقد كان فنانا عظيما .

وقد أراد مصطفى بهجت بهذه القصة التي مر بها أن يقول لنا: إن المعلم الجيد
هو الممثل الجيد، فكما يشد الجمهور أداء الممثل الكبير على المسرح عندما ينطق
ويشير، وعندما ينفعل ويتحرك، فإن جمهرة الطلبة يشدها أداء المدرس عند إلقائه
للدرس، وعندما تُدرب طلابنا على التدريس في التربية العملية، نكون كمن
يُدربهم على العمل فوق خشبة المسرح؛ التركيز على وضوح مخارج الألفاظ، وعلو
الصوت دون أن يكون ضجيجا والإشارة الجيدة والمعبرة، والحركة الحية التي تشد
انتباه الصغار في الفصل، وحتى عند التحضير للدروس؛ على طالبنا أن يصل إلى

صورة ذهنية كاملة للحصة التي سيدرسها، كيف يبدأ، كيف يسير بعد البدء، وما يتوقعه من أسئلة يلقيها عليه تلاميذه الصغار، وكيفية رفضه أو إجابته عن هذه الأسئلة المتوقعة، ولا تترك طالبنا عند هذا الحد، بل نطلب منه بعد أن ينتهي من درسه أن يقوم بحبرته، فعليه أن يتساءل؛ لم انشغل عنه الصغار عند شرح إحدى النقاط، ووجوب أن يجد طريقا آخر وأسلوبا مغايرا، وأداء مغايرا، عند شرح هذه النقطة دون أن يفقد انتباه الصغار، بل يشدهم إليه .

تبدو كل العمليات السابقة، وكأنها إخراج لعمل سيقف على خشبة المسرح وأمام جمهور.

لهذا كله يتمنى أن يصبح المسرح المدرسي حقيقة فعلية، وتقوم مجموعة عمل من المعلمين في المدرسة الواحدة بمسرحة اهتمامات التلاميذ، من خلال حكاية يحكيها لهم مدرس اللغة العربية، ثم يُنسجُ العملُ الدرامي من خلال الأطفال، فنخلق بذلك مجالا عظيما لعمل جماعي بالتأكيد على قيم التعاون والتآلف والمحبة، وبعد أن تتم كتابة الحوار، الذي يكون دائما باللغة العربية المبسطة، يبدأ معلم الموسيقى تلحين بعض المواقف، وتضمينها الأنشيد المناسبة، وما أحسن أن يجد الأطفال معلمهم في النهاية يقف حيا على المسرح؛ ولكن مصطفى بهجت اشترط لتحقيق هذه الأمنية، أن يكون الفن المسرحي ضمن برامج التدريس في معاهد إعداد المعلمين .

وأخيراً، فإن مصطفى بهجت قد وصل إلى جمهوره المسرحي عن طريق عدة قنوات يمكن الإشارة إلى بعضها فيما يلي :

- ١ — عرض له المسرح القومي مسرحية (زمردة) عام ١٩٧٤ .
- ٢ — أما مسرحية شركان في بيت زارا فقد :
 - طبعت في كتاب للمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٦٨ .
 - واذيعت بالبرنامج الثاني بإذاعة القاهرة ١٩٦٩ .
 - ومثلها المسرح القومي المصري على مسرح سيد درويش بالاسكندرية عام ١٩٦٩ .
 - ومثلها المسرح القومي الليبي عام ١٩٧١ .

- ومثلها المسرح البلدي المغربي بالدار البيضاء عام ١٩٧٢ .
 - ثم اشترك بها المسرح نفسه في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ .
 - ٣ - طبع له مكتب المسرح بالجامعة الامريكية بالقاهرة مسرحية (جريمة في شارع الشبراوي) عام ١٩٧٣ وذلك ضمن اثنتي عشرة مسرحية فازت بمسابقة ذلك العام .
 - ٤ - عرض له مسرح المائة كرسي مسرحية (مع سبق الاصرار والترصد) عام ١٩٧٠ .
 - ٥ - عرض له ايضا مسرح المائة كرسي مسرحية (جريمة في شارع الشبراوي) عام ١٩٧٠ .
 - ٦ - عرض له مسرح الحكيم مسرحية (قاطع طريق) عام ١٩٧١ .
 - ٧ - نشرت مجلة الاذاعة والتلفزيون مسرحية (السيد والغريب) خلال اعدادها في شهري يناير وفبراير عام ١٩٦٧ .
 - ٨ - عرض مسرح الحكيم (مسرح محاكمة عيلة ضبش) عام ١٩٧١ .
 - ٩ - عُرضت مسرحية (سهرة في مسرح الروائع) تحت عنوان بني آدم للبيع على مسرح طنطا عام ١٩٦٩ .
 - ١٠ - قدم البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة مسرحية ميرزا عام ١٩٧٠ .
- وبعد فإتني لا اعتقد بأن هذه العجالة تفي بحق الكاتب الأديب مصطفى بهجت علينا، وأسأل الله أن تساعدني الأيام على كتابة بحث واف يصدر إلى القراء في كتاب، حتى يكون الوفاء عملاً، والتذكُّر قائماً مستمراً .
- دكتور حسن محسن



لكع بن لكع...

تتواصل مع
الأصول الدرامية
في التراث

ARCHIVE

بقلم: شمس الدين موسى

<http://Archivebeta.nakhrit.com>

لقد بقيت الحارة، وبقي
أهلها كأننا يا بدر لا رحنا ولا
جينا.

بدر - هو شهيد الزمن الضائع
« اميل حبيبي »

اغتنى الأدب العربي قصة وشعراً ومسرحةً بحساسية جديدة أعتقد أنها
ستظل مؤثرة فيه لفترة طويلة، وهي تلك الحساسية التي لمناها في إنتاج

الأدباء والكتاب الفلسطينيين سواء الذين عاشوا ولا يزالون يعيشون في الأرض المحتلة أمثال «فدوى طوقان، أو سميح القاسم، أو توفيق زياد» .. أو الذين عاشوا خارج الأرض المحتلة في البلدان العربية الأخرى أمثال «غسان كنفاني، ومعين بيسو» .

وجدير بالذكر أن تلك الشجرة الباسقة التي نمت في حديقة الأدب العربي، وتغذت من آلام الهزائم والغربة والنكبة قد تعددت فروعها وتضاعف عدد البراعم والأغصان المحيطة في جذعها . ومن تلك الأغصان التي امتدت من جذع الشجرة الفلسطينية التي أورقت .. والقت بظلالها الظليلة على قراء الأدب العربي الكاتب الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة واشتهر باسم «أبي سلام» والذي تعرفنا عليه عبر أعمال أدبية جيدة باسم «أميل حبيبي» .

ولقد قرأنا اسم أميل حبيبي لأول مرة على مجموعة قصصية بعنوان سداسية الأيام الستة نشرت ضمن سلسلة روايات الهلال «بالقاهرة» عام ١٩٦٩، بعد أن جمعت من المجلات اللبنانية . وكانت تلك القصص تمثل باكورة أعمال الكاتب التي طالعنها الجماهير في الأفطار العربية بداخل كتاب، فلفتت إليها الأنظار لما قدمته من صور واقعية صادقة عن غربة ومعاناة الإنسان العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة، وأثر هزيمة عام ١٩٦٧ امتدت ذراع الأخطبوط الصهيوني مبتلعا بقية الأرض الفلسطينية، فكانت قصص أميل حبيبي مكتوبة بدموع ودماء الشعب الفلسطيني وراء الأسوار، وأبرزها قصة «أم الروابكيا»، وقصة «العودة»، وقصة «حين سعد مسعود بأبن عمه» .

وبعد ذلك صدر لاميل حبيبي رواية «سعيد أبو النحس المتشائل» . وأخيرا وصل إلينا من أعمال أميل حبيبي ذلك العمل الذي يقف على حافة الرواية بينما كتبه الكاتب بأسلوب الحوار الملحمي باسم «لكع بن لكع» . وكان أميل حبيبي قد أعد لهؤلاء الأبطال الذين قدمهم خشبة مسرح

يتحركون على أرضها، كي يحكوا جميعا أو يشاركوا في قص حكاية الفتى الفلسطيني «بدر» الذي غاب وظلوا يبحثون عنه وينتظرونه .

وكانت المسرحية - الرواية - أو المسرواية «للعن بن لعم» عملا فنيا ذا مستوى عال، خلا من الأحداث الفجائية والميلودرامية . ولجأ الكاتب في عمله إلى استخدام التراث والأسطورة . وتمثل ذلك في وجود شخصيات من أهم الشخصيات التي اغتنى بها الفلكلور في البلدان العربية . لقد استخدم الحاكلي أو الراوي بأداته التي عرفتها ازقتنا وشوارعنا وقرانا باسم صندوق الدنيا - أي المكان الذي يرى من خلاله جمهور الأطفال صورا كثيرة عن الدنيا . والدنيا هنا - في الرواية المسرحية - هي الدنيا السابقة على وجودهم جميعا . الدنيا هي الحياة بجميع ملماتها . والصندوق كان في المسرواية يمثل العدسة التي تجمعت بداخلها آلام الفتاة الفلسطينية، أو المريج الذي حفظ الحكاية من أولها، وعاش المأساة كاملة . والمأساة مأساتنا جميعا، والعذاب عذابنا جميعا، ولا بد أن يعرفه الأطفال ويتذوقوه ، كي يعرفوا أشياء هامة عن حقيقة وجودهم ، والظلم الذي وقع عليهم . وبالمزج بين أسلوب الحكواتي، واستدعاء الماضي، والتاريخ قدم المؤلف «أميل حبيبي» عملا معاصرا حمل نبضنا، ولمسنا من خلاله الكثير من أسباب عذاباتنا . وربما وقع الكاتب الذي عرفناه - أميل حبيبي - شديد الخبث، وكثير الالتفاف حول فكرته وموضوعه - في شيء من المباشرة خاصة في اختياره عناوين أجزاء العمل المتوالية التي وقعت جميعها في المساحة البيضاء بين التكنيك المسرحي والتكنيك الروائي من خلال الأسلوب البرحشي، الذي أزال فيه الكاتب مع مثليه وجمهوره الحائط الرابع . فكانت تلك العناوين تشكل توضيحات ساخرة يريد أن يلقها الكاتب خاصة في الجزء الذي سماه «سنة عشر لويسا، ولويس عوض واحد» - لأنه في هذا الجزء كان قد استقطب ذاته إلى قضايا جزئية، وبرغم أهميتها الشديدة، لكن كان من الممكن مناقشتها أو الولوج إليها في إطار خارج عن نص المسرحية أو الرواية التي يكتبها .

ولا يدفع عن العمل هذا العيب استخدامه لأسلوب الحكاية أو الملحمة الممسرحة، أو تكتيك المسرح الملحمي .. فنحن في النهاية في مواجهة حكاية — مأساة — أبعادها أصبحت مغروسة في النفس العربية .

المهرج في المسرحية هو الحكواتي صاحب صندوق العجائب .. هو عين الفلسطيني المغروسة في السماء، وجسده المغروس في الأرض . ورغم الغناء والحكي إلا أن آلام الرحلة تقع على رأسه أكثر من المتفرجين، وتتحول فصول الكوميديا إلى أجزاء جديدة مأساوية يحاول أن ينزعها من روح ودماء المهرج الذي سرعان ما ينفض التراب عن ثيابه، ويجمع ما تنثر على الأرض من متاعه، ويسوي هندامه، والجميع في عجب لحاله، هل هو الجبان أم هو الجذع . لكن « بدور » شقيقة « بدر » أو حبيبته تنتظره وتشارك المهرج على المسرح تقديم ملهاته السوداء — لا تطيق ذلك البكاء — وفجأة تطوقه بذراعها وهي تحاول أن تسري عنه . فتقول له :

— تبكي يا حنين الصبا ؟

تبكي يا أمل ؟

حتى حين أكرهوك على الركوع لم تركع إلا زحفا نحو الأسلاك الشائكة لتخترقها .

رأينا خيالك منتصباً

كانت له عينان شاخصتان

تبحثان عنا في عتاب

تبحثان في أمل

جذور موغلة في التربة

شجرة طيبة

أصلها ثابت وفرعها في السماء .

• • •

وسرعان ما نجد أن المؤلف — أميل حبيبي — قد مزج في نصه بين

الجماهير والممثلين، كما امتزج التهريج بالجدية. فالجد هو الهزل، والهزل هو الجد وسط تلك الساحة التي تعملقت فيها آمال الإنسان الفلسطيني الذي نفي في بلده وفوق روايته، وبين أزقته. وكانت مأساته ممثلة لشهادة الإدانة على عصرنا الحاضر، وعلى قرننا العشرين، كما هي شهادة صدق على ما وصل إليه الحال في أمتنا العربية. ويجب المهرج على أسئلة «بدور» التي تناثرت حوله مستنكرة منه البكاء. ويقول:

— أبكي على الأعمار المضضعة.

أبكي علي حالي
أبكي على الثكلى. أبكي على الأرامل
أبكي على بدر يا بدور

وبدر هو الأمل المنتظر الذي سوف يبدد تلك الظلمات التي عاش فيها أحوطنا في الأرض المحتلة. بدر هو المقاتل الفلسطيني الذي سوف يفرض النصر على الصهيونية، ويقيم دولة فلسطين العربية والديمقراطية التي تتعايش فيها جميع الأديان بسلام فوق أرض السلام.

ونرى أن «أميل حبيبي» قد نجح إلى حد كبير في ذلك المزج، وكان الرمز في المسرواية «لكع بن لكع» رمزا شاعريا تشف به الأنفاظ، كما يريد أن يوصله المؤلف للقارئ. ولم تقع الكلمات التي استخدمها في النص في أية مباشرة، برغم أن القضية تنضح من جميع مفردات وسطور النص. وكانت الملحمية التي استخدمها المؤلف في طريقة السرد وسيلة جيدة للتوصيل وتقديم فصول تلك الكوميديا السوداء على أرضنا المحتلة. ولا عجب أن يلجأ أميل حبيبي إلى التراث العربي متعدد الجوانب. ولقد تجلّى ذلك في أشياء عديدة استخدمها المؤلف مثل شخصية الحكواتي وآلة صندوق الدنيا، وحتى الاسم الذي اختاره عنوانا لعمله «لكع بن لكع». وهذا كناية على اسم المهرج الحكواتي الذي حمل عبء توصيل أبعاد النص. وكذلك حكاية الوطاويط، مع الأغاني الشعبية والفلكلورية الفلسطينية. كما لجأ إلى استخدام التراث الإسلامي في استعاراته المتوالية

من القرآن الكريم، ومن الشعر العربي الذي استخدم الكثير منه مثل لزوميات أبي العلاء المعري، أشعار المتنبي، إلى جانب الكثير من الأغاني الوطنية المصرية التي ترددت كثيرا.

وكان أميل حبيبي حريصا على أن يكون اثناء القيام بعملية المزج له حضور دائم سواء في النصوص السردية أو في الأجزاء الحوارية. وبهذا كان الاطار الملحمي هو الإطار الأمثل الذي من خلاله تستطيع شخصية مسخوطة مثل شخصية «لكع بن لكع» أن تحكي الكثير من العبر. وهذه العبر أو الحكم لم تكن تحكى للكبار، بل إنها كانت تقدم أصلا للأطفال الصغار، الذين ولدوا في ظل سنوات الاحتلال، فحكى لهم الكثير مما حدث وما يحدث، وتجلى ذلك في إدانات المؤلف في النص على لسان المهرج لشخصيات معروفة مثل «توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض» وذلك لمواقفهم السلبية والإقليمية الضيقة الأفق، فلقد انتصر لمواقف أخرى شملت استعارته مقاطع عديدة من أغان الشيخ إمام عيسى التي تعيش تطورات القضية الفلسطينية، وغناها له الطفلة والعلايين في مصر، باعتبارها تعايش هموم الإنسان العربي المعاصر.

وفي النهاية — فإننا نرى أن ذلك النص الذي أراد كاتبه أن يقف به فوق خشبة المسرح كي يقدم من خلاله ملحمة الإنسان الفلسطيني، أو مأساة الشعب الفلسطيني التي يغمض عنها العصر عيون — كان هذا النص فرصة جيدة لإقامة مسرح عربي يرتبط بالأصول الدرامية أو الأساسات الدرامية في التراث العربي، مثل شخصية الحكواتي التي عرفها تراثنا العربي في فترات معينة من تاريخه، ولم يخرج به عن دوره القديم، حيث كان الحكواتي مع ألعاب خيال الظل يمثلان نوعا من الرأي العام المعارض الذي يبيده الشعب على لسان الشخصيات الذين كانوا يتخذون من الأفتنة والمسخرة أسلوبا في التعبير عن آراء الشعب الحقيقية التي تتعارض مع الحكومات الظالمة، وكانت «لكع بن لكع» تحمل القضية أيضا — قضية أبناء الشعب الفلسطيني الذين يعيشون في ظل الاحتلال .

محمد أديب السلاوي

الانطلاقة المسرحية الحديثة بالمغرب

ARCHIVE

١٩٥٠ - ١٩٦٠

<http://Archive.ouja.Scholar.com>

١ - مدخل

يتفق العديد من الباحثين والمؤرخين على أن المغرب كباقي البلاد العربية الأخرى قد عرف المسرح ومارسه قبل أن تحمله رياح الثقافة النهضوية، وقبل أن يمهّد له الجوّ الاستعماري/ الفرنسي/ الإسباني (١٩١٢ - ١٩٥٦) بنياته ومؤسّساته، وبعثاته الثقافية، التي بذلت قصارى الجهود لتغيير المعالم الوطنية، واستبدالها بأخرى دخيلة، بأقصى ما يمكن من السرعة.

ان المسرح كطقس احتفالي، ومن وجهة نظر انثروبولوجية، يعد فطرة راسخة عند الشعوب، وشكلا من أشكال وعيها وشعورها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالتخيّل، والوعي باللاوعي، من هذه الواجهة يبدو التعبير الدرامي هاجسا انسانيا مشتركا ومتنفسا للاحتياطي الوجداني والفكري عند الشعوب (١).

في هذا الاطار يكون الشعب المغربي قد عرف سلسلة من الاشكال المسرحية التي تحدت عبر تاريخه الحضاري في تراثه الشفاهي والادبي (٢) والتي امتازت، عبر التاريخ، بجوية دافقة، أهمها «الحلقة» و«البساط» و«سلطان الطلبة» و«سيدي الكتفي» و«عبيدات الرما» و«المداح» و«بوجلود» وغيرها من الاشكال التي كانت تعبر ببساطة وعفوية عن وجدانه ووعيه، وتحقق فرحته وتسلية.

ولاشك في أن هناك صعوبة منهجية في تنمية هذه التظاهرات الدرامية مسرحا بالمعنى المحدد لهذا الفن، رغم استعمال بعضها «الفناء» الفن المسرحي، كالممثلين والجمهور، والنص الحكائي الذي يستمد ويخلق في الأغلب من الذاكرة) والملايس والديكور، ورغم اقتربها من حدود «الكوميديا المرتجلة» أو «المسرح المفتوح»، فإنه من الأصح اعتبارها محاولات مسرحية جنينية أو اشكالا درامية فطرية تحمل «حقيقة» المسرح وتعبّر عن رشد، ذلك لأن مثل هذه المحاولات/ الأشكال كانت بنت بيتها، ونتاج شروطها التاريخية، ولم تكن في امكانها أن تتحرر من تأثير بيتها، أو تتجاوز شروطها التاريخية، لتصل مثلا إلى المستوى الدرامي الذي بلغه المسرح الاغريقي الذي كان بدوره ابن بيئته ونتاج شروط تاريخية خاصة. (٣)

وتجدر الملاحظة هنا، أن الأشكال المسرحية (الفرجائية) بقيت تتمتع بحضورها على الساحة الوطنية، ومستعادة بأشكالها وصيغها القديمة سواء في البوادي أو المدن التقليدية/ فاس، مراكش، مكناس، الصويرة وغيرها رغم ظهور «فن الخشبة» بمعناه وشكله الأوربي بعد سنة ١٩١٢، ذلك لأن ظهور فن «المسرح» في اعقاب عقد الحماية الفرنسية/ الاسبانية على المغرب قد أحدث

تصادما قويا بين القيم والمؤسسات التقليدية والقيم الحديثة التي حملتها إلى المغرب البعثات الاستعمارية، فكان من نتائج هذا التصادم :

أ - أن فن المسرح في اعقاب ١٩١٢ كان مقصورا على البعثات الفرنسية في الجنوب والاسبانية في الشمال، وكان محظورا على المغاربة ارتياد قاعات المسرح التي شيدها الغزاة العسكريون بسرعة في كل من طنجة والدار البيضاء والجديدة من أجل تنظيم عروض مسرحية واقامة حفلات موسيقية، ترقبها عن الغزاة وعائلاتهم .

ومن ثم كانت العروض المسرحية التي شهدتها الخشبة، انطلاقا من سنة ١٩١٣ الى سنة ١٩٢٠، عروضاً اوروبية صرفة شكلا ومضمونا وتوجها لخدمة الذوق الاوربي وتكرس قيم الاستعمار ومصالحه، ولا علاقة لها البتة بقيم ومصالح الشعب المغربي المستلب والمهمش (٤) .

ب - في مقابل ذلك، وكرد فعل تلقائي نشطت أشكال الفرجة الشعبية في المدن والبادوي المغربية، فأصبحت ساحة «جامع الفنا» في مراكش وساحة «ابي الجنود» بفاس وساحة «الهديم» بمكناس، وساحة «الفدان» بتطوان، مسارح مفتوحة لأبناء الشعب المغربي يلتقون فيها مع فنانين «الحلقه» و «رواة السير» الذين يعكسون صورة الشعب المسحوق، المهمش، من خلال تمثيلياتهم ونواديرهم، وحكاياتهم البسيطة، التي تتخذ من «البطولات العربية» موضوعا رئيسيا لها وفي ذات الوقت كانت نغمة المثقفين المغاربة تبذل الكثير من الجهد من أجل الرد على «الشوفينية» الفرنسية الأسبانية، وتأسيس مسرح مضاد يقوم في الشكل والمضمون، على صيانة الهوية الوطنية، بأقل ما يمكن من الامكانيات وبأكثر ما يمكن من الحماس، والتوجيه السياسي .

٢ - مرحلة التأسيس الأولى : ١٩٢٠ - ١٩٣٠

وهكذا ما كادت تحل سنة ١٩٢٠، حتى كان بعض المثقفين المغاربة ومعهم طلبة المدارس والجامعات يتجهون لتقديم عروضهم المسرحية الأولى بالدور والمسارح والقاعات الخصوصية .

ومن الحق أن نذكر بالفضل ما قام به في تلك الفترة الحالكة من تاريخ المغرب بعض المشفقين ، من جهود محمودة للرد على البعثات الاستعمارية ، التي كرست عملها منذ البداية لطمس معالم الشخصية المغربية ومحو الشخصية العربية البارزة في مجالات الثقافة والتعليم والحضارة ، واستبدالها بكل الامكانيات والطرق ، اذ برزت الأعمال المسرحية الأولى لهؤلاء المثقفين المغاربة محملة بصور البطولات العربية التي تحث على إيقاظ الوعي الوطني ... ومحاكمة اطماع الاستعمارين الفرنسي والاسباني ورصد حياة المواطنين ، وما لحقهم من ذل وهوان على يد السلطات الغاصبة .

وعلى الرغم من الهزال الصارخ لبعض العروض المسرحية التي قدمت في هذه المرحلة — من الناحيتين التقنية والادبية — فإن مساهمة الرواد قد ساعدت على غرس الفن المسرحي في الحياة الثقافية المغربية ، على الرغم من مجابهته المستمرة لتعننت الرقابة وقوانينها المتعسفة التي حاولت بشتى الطرق والامكانيات منع — هذا الفن — من القيام بدوره السياسي النضالي ، والثقافي الحضاري .

وإذا كانت الحركة المسرحية في البلاد قد استرسلت جاهدة في البحث والتأليف والاقتباس والعرضة وتحوض معركتها كاملة بجانب الحركة الوطنية ، موازية لحركة الصحافة والنشر ، متصارعة مع الرقيب والرقابة ومع الفقر في الامكانيات ، فانها قد استطاعت أن تفرض نفسها على الحياة الفكرية في المغرب ، كحركة لها من العطاء ما يغني البحث الادبي والسياسي في هذا الجزء من الوطن العربي .

على أن المسرح منذ ظهوره في بداية العشرينات من هذا القرن بالمغرب ظل مسرحا هاويا — يقوم في نطاق — امكانياته على مترجمات ومقتبسات وموضوعات تهذيبية وأخلاقية وتاريخية وأدبية ، إلا أنه استطاع في ظرف سنوات قلائل أن يكون احدى العوامل الأساسية للوعي الوطني ، وللنهضة الأدبية والسياسية التي عرفها المغرب بين الحربين ، و بعد الحرب الكونية الثانية .

وتؤكد في هذا الصدد ، بعض المصادر التاريخية (٥) ان أول نص مسرحي

مغربي عرفته حركة المسرح المغربي في هذه الفترة هو: «أهل الكهف» التي كتبها الاستاذ محمد ابازاكور (٦) في حين أن أول نص مسرحي طبع ونشر بشمال البلاد هو: «انتصار الحق بالباطل» للاستاذ عبدالحالق الطريس رحمه الله (٧).

وهكذا امتدت محاولات هواة المسرح من الشباب المغاربة، ونهضت فرق في غالبية المدن المغربية اذ بلغت في فترة ما بين الحربين الى ما يز يد على مائة فريق مسرحي، تضم خيرة شباب المعاهد، والجامعات وطلائع العمال والصناع والحرفيين.

واذا ما رجعنا إلى فترة ما بين الحربين، فسنجد أن ظاهرة فنية اجتماعية وفكرية تفتحت في المغرب، تتمثل في «النوادي» الفنية التي أمها وقتذاك أدباء من الشباب النشيط المتحفز للعمل النضالي من أجل استقلال وكرامة البلاد، وقد كانت نشاطات هذه النوادي الفنية الوطنية التي ظهرت في غالبية المدن المغربية الكبرى، تترجم «الايديولوجية» الوطنية إلى مسرحيات، وتعكس عمل المناضلين ضد الوجود الاستعماري في المغرب إلى عمل درامي عرف الكثير من النجاح.

وتشهد الوثائق التي تركها لنا مسرح تلك الفترة، أن الجمهور المغربي أقبل على المسرح بحماس وشغف، لأنه وجد فيه متنفسا للكبث السياسي والحضاري والاجتماعي، ومنطلقا لآماله نحو الحرية والاستقلال والكرامة الوطنية.

ودون أن ندخل في التفاصيل التاريخية لهذه الفترة يمكن التأكيد على أن رواد المسرح المغربي في فترة ١٩٢٠ - ١٩٣٠، قد غدوا حركة التمثيل المسرحي، وربوا جمهورا واعيا وفتحوا الآفاق على المشاركات الفنية والادبية المتصلة بالمسرح، إضافة إلى التزام ذلك المسرح بالقضايا القومية التي كانت تهم الشعب المغربي قاطبة.

فنجد ذلك التاريخ، أخذت تلمع بعض الأسماء المسرحية، كمحمد القري وعبدالحالق الطريس، ومحمد الحداد والمهدي المنيعي، ومحمد بن الشيخ وعبد الواحد الشاوي وغيرهم، وكان الناس يتحدثون عن أعمال هذه النخبة وتضحياتها العظيمة من أجل النهوض المسرحي بكثير من الاعجاب والاحلال.

وإذا ما أردنا تتبع الحياة المسرحية في المغرب، وانطلاقها في هذه الفترة فسنجد

أن هذه الحركة قد قامت فعلا على مجهودات رجال الفكر والثقافة، وتعدت في مرحلتها الأولى من ينبوع الثقافة العربية الخالصة التي كانت تخوض في ذلك الوقت معركة التأصيل القومي والوجود الوطني .

أ - ففي سنة ١٩٢٠، ألف الأستاذ المرحوم محمد أبا زكور فرقة مسرحية بمدينة طنجة، وضمها بعض الفقهاء والطلبة، وعرض بواسطتها بأحدى القاعات المحلية، مسرحيته الفريدة « أهل الكهف » التي اقتبس أحداثها وحوارها من القرآن الكريم .

وتذكر بعض المراجع (٨) : ان السلطات الاستعمارية، لم تطمئن لموضوع هذه المسرحية ولمضمونها الديني الذي يحث الجماهير على اليقظة والوعي، فألقت القبض على مؤلفها أثر انتهاء العرض المسرحي مباشرة، وأمرت بحل فريقه .

ب - وفي سنة ١٩٢٣، انطلقت التجربة المسرحية بمدينة فاس على يد طلبة جامعة القرويين، وتلامذة ثانوية المولى ادريس فأنفوا فرقة مسرحية تحمل اسم « الجوق الفاسي » بقيادة الأستاذ المرحوم عبدالواحد الشاوي .

وكان أغلب أعضاء هذه الفرقة من الطلبة ذوي الثقافة المزدوجة « عربية وفرنسية »، مما أهلهم للاطلاع على النصوص المسرحية العالمية وعلى طرق الاقتباس والكتابة، وكذا على بعض التقنيات المتصلة بالعرض المسرحي، الشيء الذي ساعدهم على تقديم سلسلة من المسرحيات الجادة .

ج - وفي نفس السنة، انطلقت الحركة المسرحية من جديد، بمدينة طنجة على يد المؤلف محمد الحداد، وآخرين، فشكلت فرق مسرحية عديدة وقدمت عروض لا يمكن نكران أهميتها الفنية والتاريخية .

د - وفي سنة ١٩٢٧، تأسست بالعاصمة الرباط، جمعية مسرحية ثقافية برئاسة الأستاذ محمد اليزيدي، وعضوية عدد من رجال اللغة والدين المعروفين على المستوى الاقليمي والوطني، من أمثال المحدث سيدي المدني بالحسني، والمؤرخ عبدالله الجبراري، والناقد محمد بلعباس القباج وغيرهم كثير .

هـ - وفي نفس السنة تأسست بمدينة مراكش حركة فنية هامة برئاسة الفنان

المصري مصطفى الجزار الذي سبق له أن زار المغرب مع فرقة محمد عز الدين وفاطمة رشدي سنة ١٩٢٣ .

و- وفي سنة ١٩٢٨ تأسست بمدينة فاس فرقة مسرحية جديدة، تحمل اسم «قدماء المدرسة الثانوية الفاسية» تحت إدارة الاستاذ محمد الزغاري، وقد ضمت هذه الفرقة جملة من الأدباء الشباب الذين كان لهم المام كبير بتاريخ الأدب العربي وفنونه .

وهكذا، يتبين أن انطلاقة المسرح المغربي كانت انطلاقة متطورة متفاعلة مع الظروف الحضارية والسياسية والاجتماعية، التي مر بها المغرب خلال هذه الفترة المميزة من تاريخه الوطني والقومي .

ومما لا شك فيه أن المكتسبات الادبية والفكرية التي حققها المسرح المغربي خلال هذه الفترة ١٩٢٠ - ١٩٣٠ كانت لا تقل شأنًا عن مكتسباته التقنية والفنية، إذ أن بصمات الجيل الذي قاد الحركة المسرحية في انطلاقتها، بصمات قوية على الأدب المغربي عامة، كونت لهذا الأدب ملفا ضخما يمكن أن نسميه بلف «التأليف المسرحي» .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٣ - مرحلة ما بعد سنة ١٩٣٠ :

ان الحماس الذي عرفته الفترة الأولى، سواء فيما يخص تأليف الفرق المسرحية أو فيما يخص تحضير النصوص، والعروض بمختلف أنحاء المملكة المغربية حول النشاط المسرحي من «الفرجة» المجردة إلى «القضية الوطنية المجردة» . وقد أثار هذا في حينه ردود فعل مختلفة على المستوى الرسمي/ الإداري .. وعلى المستوى الجماهيري/ النضالي .

أ - على مستوى السلطات الاستعمارية، شرعت قوانين للرقابة على المسرح المغربي، وعروضه، وحفلاته، فلجأت إلى استعمال القوة والعنف لاختاد شعلة حماس الفرق المسرحية التي أخذت تشكل خطرا ضد الوجود الاستعماري وخطابه السياسي .

ب - وعلى المستوى الجماهيري كان رد الفعل ضد اجراءات الادارة الاستعمارية عنيفا وقويا كذلك، تمثل هذا العنف في تنظيم عدة مظاهرات بكبريات المدن المغربية، وفي تحويل العديد من الدور السكنية إلى « مساح » شعبية تنظم بها حفلات مسرحية تندد بالاستعمار، وأساليبه القمعية المختلفة .

وهكذا ما كادت تحمل سنة ١٩٣٠ حتى كان الصراع بين الادارة الاستعمارية والطاقم المسرحي المغربي، قد وصل منتهاه نتيجة لملاحقة السلطات الاستعمارية للنشاط المسرحي بالبلاد وتقلصه، إلا أن تتبعنا لآخبار الفرق، يؤكد لنا حقيقة هامة، وهي أن المثقفين المغاربة في شمال المغرب وجنوبه لم يستسلموا لضغوط الادارة الاستعمارية فبقوا حاملين مشعل النضال، يؤلفون الفرق المسرحية الجديدة، ويقدمون العروض الجيدة رغم ما كانوا يعانونه من بطش الرقابة وجبروتها .

أ - وعلى المستوى التاريخي، وفي سنة ١٩٣٥، بدأت مدينة تطوان تشهد ميلاد حركة مسرحية هامة، بعد أن أشرف الأستاذ عبدالحالقي الطريسي رحمه الله على تأسيس فريق مسرحي تابع لمعهد التعليمي (المعهد الحر) مسندا إليه اخراج باكورة انتاجه المسرحي، مسرحية « انتصار الحق بالباطل » التي كان لها صدى بعيد المدى في الأوساط الأدبية المغربية، في ذلك العهد.

ب - وفي نفس السنة تأسست بمدينة الدار البيضاء « العاصمة الاقتصادية » جمعيات مسرحية عديدة تحت امانة الحاج المختار عبدالسلام واحمد العبدى ومحمد المرابطي وغيرهم من الشخصيات الأدبية الهامة في هذه المدينة .

ج - وفي سنة ١٩٣٦ تأسست بمدينة تطوان فرقة أخرى تحمل اسم « فرقة فتيان حزب الاصلاح » وقد اقتصت في اخراج المسرحيات الكلاسيكية العربية، وخاصة مسرحيات شوقي وأبازة والحكيم، اضافة إلى المسرحيات العالمية المترجمة .

د - وفي سنة ١٩٤٥، تأسست بنفس المدينة (تطوان) فرقة مسرحية أخرى تحمل اسم « جمعية زهرة الأدب » معززة بمجلة مختصة بالفن المسرحي تحت ادارة الاديب « أحمد مدينة » تحمل اسم « مجلة الأنوار » لمواكبة النشاط المسرحي المتزايد الذي بدأت تعرفه منطقة الشمال بالخصوص .

هـ- وفي هذه السنة خطا النشاط المسرحي بالمغرب، خطوة أخرى، اذ شق طريقه إلى الاذاعة العربية (راديو المغرب) فتأسست فرقة مسرحية اذاعية بمشاركة الاساتذة عبدالله شقرون، وعبد السلام السفيناني، ومحمد الأورق، وإبراهيم الغري، وإبراهيم السوسي وغيرها من الأسماء التي أصبحت «لامعة» في الميدان الاذاعي والاعلامي فيما بعد.

و- وبعد هذا التاريخ لمعت بعض الأسماء المسرحية في فاس، والرباط، والدار البيضاء، ونذكر من هذه الأسماء: البشير العليج، وفريقه الفكاهي الذي ضم أبو شعيب البيضاوي، ومحمد القديمي (البيضاء)، وأحمد الطيب العليج، وفريقه التمثيلي (فاس) ومحمد الدغمي وفريقه المسرحي (الرباط).

وباختصار شديد، إن هذا المسرح بمفهومه الكلاسيكي، ظهر موازيا لظهور الحركة القومية المغربية التي جاءت كنتطور للحركة السلفية الاسلامية، وموازيا كذلك لقيام ثورة عبد الكريم الخطابي الريفية، التي جاءت هي الاخرى تطورا مباشرا للحركة القومية المغربية.

أما على مستوى الوطن العربي، فقد ظهر هذا المسرح في الوقت الذي كان الشرق العربي يحقق يقظته الكاملة، ويؤرخ بألوان من الغطاء الفكري والسياسي بعد أن تجمعت لديه مكاسب هامة في الكفاح، وادرك مستوى من الوعي السياسي والثقافي والديني.

وتجسيدا للمطامح القومية المشتركة بين المشرق والمغرب، قامت فرقة محمد عز الدين المسرحية، ومن بعدها فرقة فاطمة رشدي وعز يزعيد وفرقة يوسف وهبي، بزيارات متتالية إلى المغرب بين سنتي ١٩٢٣ - ١٩٣٥ وربط الاتصال مع الطلبة والمتقنين المغاربة كتحد مباشر للإدارة الاستعمارية الأسبانية أو الفرنسية، ولتأكيد الالتحام الفكري والشعوري بين المغاربة وأخوانهم المشاركين.

٤ - مسرح الرواد في مرحلة التأسيس:

لقد اكتسبت الحركة المسرحية المغربية منذ انطلاقتها سنة ١٩٢٠ أدباء

ومفكرين ونقلاد، كما اكتسبت المكتبة المغربية تراثا مسرحيا هاما اضيف إلى باقي تراثها العريق في الشعر والمقالة، والبحث اللساني والتاريخي.

وإذا كان من الصعب على أي باحث أن يترصد لتجربة أولئك الفنانين الأول، فإن الاصداء التي وصلتنا عنهم، تؤكد لنا بعض الحقائق الهامة.

أ- أنه على الرغم من العفوية الساذجة التي طبعت المسرحيات التي وضعت في الفترة الأولى من تاريخ المسرح المغربي، فإن مقدرة كتابها في التأثير في الجماهير من أمثال محمد بن الشيخ، ومحمد القري، والمهدي المنيعي، ومحمد الحداد، وعبدالحق الطريس، ما تزال نقطة البداية في كل التزام بالقضايا الوطنية.

ب- ان موقفهم كان يتصف بالكثير من الأصالة، لأنهم كانوا على صلة عميقة بالجماهير، ولأنهم كانوا على جانب من الارتباط بالبداية الصحيحة للاتبعات الوطني.

ج- ان أسلوبهم على الرغم من أنه كان يتصف بالخطابة المباشرة وباللفظية الغوغائية، والهاج، فإنه كان يمتاز من جهة أخرى بمثانة الأملوب الأدبي ورشاقته.

د- ان موضوعاتهم سواء منها المتصلة بالتاريخ القومي أو بالواقع الاجتماعي والسياسي، كانت ملتزمة بقضايا الجماهير الواسعة، الشيء الذي دفع هذه الجماهير لتعانق المسرح وتضعه في منزلته الأدبية والفكرية.

هـ- زد على ذلك، أن الرعيل الأول من الكتاب المسرحيين، قد اندفع إلى العمل والخلق المسرحي بوحى من ضميره الوطني، وبدافع من شعوره بضرورة استخدام المسرح كسلاح في معركة التحرير وفي معركة التوعية الوطنية.

ومن ثم فإن ما تبقى من آثار هذه المرحلة يشكل اتجاها مميزا لا أثر فيه للاستيتيكية المسرحية، ولكنه مليء بالمضامين الموازية للمرحلة التي ولد فيها، وهي مرحلة تاريخية تتصف بخصوبة النضال والعمل في واجهتين متلازمتين: مكافحة الاستعمار في وجوده وثقافته واستنباطه الماضي الحضاري بعباءاته الفكرية لوجه الحاضر، ويؤهله للمعركة الحاضرة.

فنظرا لحدائة الظاهرة المسرحية في هذه الفترة على الصعيد الوطني، فقد طغى الاقتباس والتعريب على التأليف الذي كانت خطواته ما زالت متعثرة، والذي كان رغم ذلك يستوحى في مضامينه مواقف من التاريخ العربي كوسيلة لتأكيد الذات ومواجهة الاستلاب الاستعماري، وكانت الموليرية ذات نفوذ ملموس في هذه المرحلة ورغم ما قيل عن «الموليرية» كظاهرة مسرحية مشبوهة مرتبطة بدخول الاستعمار إلى المغرب، فقد استطاعت العناصر الوطنية المتفتحة أن تستوعب الظاهرة وتمغرها وتعملها أبعادا سياسية هامة (١٠).

د - وإن أكثر المؤلفين المسرحيين الرواد، أخذ الصدام بينهم وبين الاستعمار يعطي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بالتدرج سخونتها وتوترها، اذ اندمج الرواد السابقون في الجو الوطني التضالي الذي عاشه المجتمع المغربي، واتخذوا من المسرح ادارة للتوعية والتحرّيش، وواجهة من واجهات النضال ضد الاستعمار، أي ربطوا المسرح بوظيفته التاريخية وجوهره الحقيقي، حين سبوا خطابه وربطوه بعجلة الحياة، الشيء الذي عزز موقع الانطلاقة المسرحية الحديثة في المغرب (١١)، وجعلها قابلة للتطور والاستمرار.

أما المرحلة الثانية من تاريخ المسرح المغربي، أي ما بعد مرحلة ١٩٣٠ التي كان قد تخطى فيها مرحلة الضوء الأخضر ليستكمل شخصيته الفنية، قد امتازت بانفتاح هذا المسرح على الاشكال والتيارات العالمية.

وقد قام هذا الانفتاح على بعض الأسس:

أ - الأخذ من بعض النصوص هيكلها الإنساني والمسرحي، والبأس شخصياتها لباسا مغربيا، وتحريك لسانها باللغة الدارجة المغربية.

ب - انخضاع الاحداث في العمل المسرحي المقتبس إلى واقع زمني محدود حتى يتمكن المشاهد المغربي من استيعاب الاتجاهات المسرحية المتواجدة على الساحة الفكرية العالمية.

ج - وأكد أن «الاقتباس» قد جاء مبررا في هذه المرحلة من تاريخ المسرح المغربي لتطعيم هذا المسرح باتجاهات جديدة، متحررة من التأطيرات التي طبعت

المسرح المغربي في بداية حياته، فمن طريق هذا الاقتباس، عرف الجمهور المغربي تقاليد المسرح الأوربي وانتاجات المسرح الامريكى والروسي، وعن طريقه أيضا برزت العديد من الأسماء المسرحية اللامعة التي دفعت بالحركة المسرحية المغربية لتأخذ مكانها بين الحركات العربية الأخرى (١٢).

٥ - البطل الايجابي في المسرح المغربي (١٩٣٠ - ١٩٥٠):

واذا كانت هذه هي الظروف الموضوعية التي ظهر فيها المسرح في المغرب، فإن ظهور أول عمل مسرحي جاء مقرونا ايضا بظهور فكرة « الوطنية » التي استندت اليها الحركة الوطنية لمقاومة الاستعمار .. والوطنية في بداية العشرينات من هذا القرن، كانت تعني عدة مفاهيم في مقدمتها « الأمة » و« الشعب » والقضاء على القبيلية والعنصرية اللتين كان الاستعمار يعتمد عليهما في تمزيق البلاد وفرض التبعية الدائمة، ثم كانت مقدماتها الاسلام والعروبة، وهما يعينان التشبث بأصالة الحضارة الدينية والفكرية للمواطنين المغاربة ورفض كل أنواع التبشير الديني (١٣) الخارج عن نطاق الإسلام.

ومن ثمة فإن أولى الفرق المسرحية التي ظهرت على الساحة الفكرية كانت تنتمي للاتجاه الوطني، وتعمل في اطار الاحزاب والمنظمات الوطنية التي تخوض معركة اثبات الذات، ومقاومة الاستعمار والاستلاب، فجاءت أعمالها مرتبطة بالتيارات السياسية الوطنية التي كانت تخوض معركتها من أجل الوحدة والتحرر.

وإذا ما رجعنا إلى أرشيف الفرق المسرحية الاولى التي نشأت بالتتابع في كل من فاس، وطنجة، وتطوان، والرباط، وسلا، والدار البيضاء، نكتشف من خلال عناوين المسرحيات وأسماء بعض الممثلين والمؤلفين مدى ارتباط الحركة المسرحية بالحركة الوطنية.

أ - ففي مدينة فاس، حيث تأسست أولى الفرق المسرحية سنة ١٩٢٣ شاهد الجمهور في العشر سنوات الأولى، العديد من المسرحيات التاريخية الهامة التي أوقدت جذوة الحماس وأعادت إلى أذهان الشعب المغربي مواقف البطولة في

مشرق الوطن العربي ومغربه ، نذكر من بين هذه المسرحيات :

- الرشيد والأمير غانم ، لنجيب الحداد .
- المنصور الذهبي ، للاستاذ محمد بن الشيخ .
- مجنون ليلى ، للاستاذ محمد القري (١٤) .
- العباسة اخت الرشيد ، للاستاذ مهدي المنيعي (١٥) .
- يتيم الصحراء ، للاستاذ عبدالواحد الشاوي (١٦) .
- في سبيل المجد ، للاستاذ عبدالواحد الشاوي .
- عنتره لأمر الشعراء أحمد شوقي .
- مجنون ليلى ، لأمر الشعراء أحمد شوقي .
- أميرة الأندلس ، لأحمد شوقي .
- الرشيد وخليفته ، لأحمد شوقي .

ب - وفي نفس الفترة انطلقت الحركة المسرحية بمدينة طنجة ، حيث شاهد الجمهور العديد من المسرحيات التاريخية الهادفة نذكر منها :

- الوليد بن عبدالملك ، للاستاذ محمد الحداد .
- صلاح الدين الأيوبي ، للاستاذ نجيب الحداد .
- مجنون ليلى ، للشاعر أحمد شوقي .
- العباسة اخت الرشيد ، للاستاذ المهدي المنيعي .
- أميرة العفاف ، للاستاذ مخايل عيسى سابا .
- المنصور الذهبي ، للاستاذ محمد بن الشيخ .

ج - وفي مدينة الرباط ، حيث تأسست أول فرقة مسرحية سنة ١٩٢٧ على يد الاستاذ محمد اليزيدي (١٧) ، عرضت العديد من المسرحيات التاريخية الهامة نذكر منها على سبيل المثال :

- ملك وشعب .
- الرشيد والبرامكة .
- صلاح الدين الايوبي .

— غفران الأمير.

د — وفي الدار البيضاء ظهرت خلال هذا التاريخ بوادر الحركة المسرحية على يد ثلة من تلاميذ المدارس الثانوية الذين ربطوا الاتصال مع باقي الفرق في فاس ، والرباط وطنجة ، واستفادوا من تجربتهم الفنية ، وقدموا نفس الريبورتوار الذي شاهده من قبل الجمهور في فاس ، والرباط ليجعلوا من مساهمتهم سبيلا لتثقيف الشعب ، ونشر المبادئ السياسية بين طبقاته ، وذلك لتوليد الشعور الوطني ، ونفخ الروح الثورية والنضالية لدى الأفراد ، اذ أصبح المسرح في هذه المدينة العمالية العظيمة ، أداة للتوعية السياسية ، يرتبط بالأحداث والمواقف . وما لا شك فيه ، أن المسرح المغربي ، في هذه الفترة بالذات وقد أذكى جذوة الوعي الوطني ، وأسهم في بلورة المفاهيم الوطنية والقومية لدى الجماهير الواسعة ، خاصة وأن كل النصوص التي كانت تختار بعناية للعرض تعتبر مادة أساسية لمسرح سياسي يخلو من كل دعاية ايدولوجية ملفقة ، وانما يدعو عن طريق الكلمة الصريحة والحركة الهادفة الى تحرير الجماهير وفضح مظاهر الزيف والخداع التي كانت ترتكز عليها أطماع المستعمر الدخيل .

نخلص مما ذكر الى ان الاتجاه التاريخي أو المسرحيات التي كتبت في مادة التاريخ ، قد جاء مواكبا لميلاد الحركة المسرحية في المغرب من جهة ، وللظروف التاريخية والسياسية التي عاشها المغرب منذ عقد الحماية عليه (١٩١٢) من طرف الاستعمارين الفرنسيين والأسبانيين ، ومحاولة عزله عن العالم العربي ، الى أن تفجرت المقاومة المسلحة من أجل استقلاله الوطني (١٩٥٥) .. من جهة ثانية .

وإذا كان هذا الاتجاه قد هدف في كل مراحله إلى إبراز انعكاسات الاحداث الماضية على الحاضر ، فان شروط الحياة في المغرب (ما قبل الاستقلال) ، قد كانت تقتضي هذا النوع من المسرح الذي حرص بطريقة غير مباشرة على الارتباط بالواقع العربي الإسلامي للأمة المغربية . لمواجهة محاولات المسخ التي كانت تهدف إليها الادارة الاستعمارية في الشمال والجنوب .

وإذا كان رجال المسرح ، من مؤلفين ، ومخرجين ، وممثلين ، قد تعرضوا مثل

إخوانهم المقاومين إلى كل أنواع الإبادة والاعتقال والطرْد والتشريد والمحاكمات الفاشيستية، والتقتيل أحيانا فإن انجازاتهم الهامة في إطار (المسرح التاريخي) قد استطاعت أن تنسف التباعد الزمني وأن تسقط الماضي العربي بكل بطولاته وأمجاده وقرائنه على الحاضر الذي كان الاستعمار يمسك به و يقوده إلى المجهول ..

فخلال هذه الفترة التاريخية الهامة ١٩٢٣ - ١٩٥٣ ظل التاريخ العربي باحداثه الضخمة العميقة و بطولاته الشريفة، وأمجاده العريقة، مصدرا أساسيا للالهام المسرحي في المغرب بل كان هذا التاريخ بالنسبة للفنان المسرحي عنصرا أساسيا من عناصر الوحدة العربية والتحرر الوطني .

ومن ثمة فالمسرح المغربي خلال نشأته الأولى كان مسرحا كفاحيا، بل كان جزءا لا يتجزأ من النضال الوطني المسؤول، ومن الفكر التقدمي المناضل في الوطن العربي .

اذن فالبطل الايجابي بالنسبة لهذه الفترة لابد أن تكون له مواصفات معينة :

- أ - يجب أن يكون من صميم التاريخ العربي المشترك .
- ب - وأن يكون مناضلا مؤمنا بفكرة الجهاد المقدس من أجل الحرية والاستقلال .
- ج - أن يكون معرضا على النضال .
- د - أن يكون متممعا بالوهم التاريخي .

و يؤكد العديد من المؤرخين المغاربة أن مسرحية « انتصار البراءة » للأستاذ محمد الشيخ (١٨) أول نص مسرحي في المغرب، وأول عرض فني سياسي في الحركة المسرحية التي أعطت اشارة المرور لعدد آخر من المسرحيات التاريخية مثل « العباسة اخت الرشيد » للمهدي المتيعي « الوليد بن عبد الملك » لمحمد الحداد، و « بلال يعذب » وغيرها من المسرحيات التي حملت بذور التعبير عن طبيعة هذه المرحلة من تاريخ المغرب، والتي كانت تهدف في العمق إلى التحريض على القيام بالجهاد ضد المستعمر الغاصب، متميزة بوعيا تجاه الانتاء إلى الماضي النضالي للامة العربية والاسلامية .

والملاحظ في هذه المرحلة، ان المسرحية التاريخية قد سبقت غيرها لما فيها من

منحنى ديني يبعث أجماد الجهاد والفتوحات الاسلامية اذ كانت أكثر المسرحيات ملائمة مع طبيعة الوعي الشعبي الاجتماعي تلك المعنونة بـ : صلاح الدين الايوبي ، أو المنصور الذهبي ، أو خالد بن الوليد .. والتي تتضمن بطولات عربية واسلامية لها أكثر من علاقة بحياة الناس ونضالهم وجهادهم من أجل الغد الأفضل .

فالبطل في هذه المرحلة كانت تفرزه الضرورة التاريخية ، وحاجة المجتمع أكثر مما تتحكم في ابرازه عقلية الكاتب أو فلسفته أو اتجاهه الادبي ، كما أن البطل لم يكن الموضوع التاريخي أو المسرحي بقدر ما كان تلبية لحركة التاريخ القائمة على التجاوز والاستمرار .

فإذا كان يعني صلاح الدين الايوبي في هذه المرحلة بالذات ؟ (١٩) ..

إن صلاح الدين الايوبي ، ذلك البطل التاريخي الذي حرر القدس وطارد الصليبية وألحق بها الهزائم في الشرق الأوسط ، وعمل على توحيد كلمة المسلمين ، برز بشكل ايجابي وفعال في هذه الفترة التي كان المجتمع المغربي يعاني فيها من أوضاع التخلف بكل معطياته السلبية ، والتي كانت الفئات الشعبية تتحمل النصيب الأوفى من مقارعة الاستعمارين الفرنسي والاسباني ، حيث كانت هذه الفئات تعاني استعماريا وطنيا ودينيا ، وكان عليها أن تحارب على هاتين الواجهتين .

وبحكم منطق التاريخ ، أصبح صلاح الدين الايوبي ، بالنسبة للجماهير الشعبية ليس سلاحا قويا ، لا يقاظ الوعي الوطني والديني فحسب ، ولكن أيضا لمجابهة الاستعمارين الفرنسي والاسباني ، ذلك لانه أحد الأبطال المسلمين الذين ما زالت أصداء انتصاراته على الصليبية مدوية في العالم الغربي .

وما دمتا بصدد الحديث عن صلاح الدين الايوبي ، فلا بد من الإشارة هنا إلى أن الكتاب المغاربة الذين تناولوا هذه الشخصية — مسرحيا — وبالرغم من التسطيع الذي كان يطبع أعمالهم ، فانهم تمكنوا من جعل هذه الشخصية التاريخية بطلا ثوريا بالمعنى الشمولي للثورة .

فإذا عدنا إلى النصوص المسرحية التي عالجت هذا الموضوع سنجدها تتميز

بالبساطة في الحوار، وبعدم التعقيد في تقديم المضمون الفكري كما نجدها تتميز بالخطابة والوعظ الاجتماعي والقومي، ولكنها تتركز على «البطل» في ذات الوقت، وتضمنه كل المفاهيم المتصلة بنضال المرحلة التاريخية وكفاحها ضد الصليبية والاستعمار.

وتأتي شخصية «أحمد المنصور» الملقب بالمنصور الذهبي (٢٠)، في نفس الخط بعد شخصية صلاح الدين.

وشخصية أحمد المنصور ترتبط بفترة من أحلك فترات تاريخ المغرب الحديث، وتحمل أكثر من رمز بالنسبة لهذه المرحلة.

فبعد قيام أسبانيا بطرد المسلمين المغاربة مما تبقى من بلاد الاندلس وإعلان الحرب المقدسة لاسترجاع كل الاندلس، بدأت البرتغال تناوش المغرب وتتحرش به، وتحمل مدته الشاطئية لمنع كل نجدة محتملة لمسلمي الأندلس، كما جرت العادة بذلك، فاحتلت على التوالي سنة (١٤١٥) القصر الصغير (١٤٥٨) وأصيلا وطنجة (١٤٧١) وبعدها توجهت إلى الجنوب لتحتل باقي الشواطئ.

وأمام هذه الحالة، وقع اختيار الزهاد والأولياء والمجاهدين على أحد السعديين ليقوم بالجهاد ضد البرتغاليين الذين استوطنوا في المرة الأولى باكادير فتمكنوا شيئا فشيئا من فتح الجنوب المغربي واحتلال مراكش، ثم نزلوا إلى الشمال ليتمموا احتلالهم للمدن الشاطئية.

وفي سنة ١٥٤١ نصب أحد السعديين المدافع على ميناء اكادير وقام باجلاء البرتغاليين من آسفي وزمور، وبعد بضع سنوات قاد «دون سيباستيان» جيشا قويا من البرتغاليين والتقى قرب القصر الكبير بجيش المسلمين الذي ألحق بسان سيباستيان وجيشه أكبر هزيمة عرفها البرتغال في تاريخه الحديث.. وبعد هذه الواقعة المسماة بواقعة وادي المخازن، أصبح الملك من نصيب أحمد المنصور الملقب بالمنصور الذهبي فاندهشت كثير من أمم أوروبا لهذا الانتصار الذي أبرز المغرب كقوة كبيرة، لها مكانتها العسكرية والدبلوماسية على الساحة الدولية.

فاذن، المنصور الذهبي ليس صورة لذلك البطل المنقذ، لكنه «البطل

الاجبائي» الذي يحمل في يده اليمنى كتاب الله وفي يده اليسرى سيف الجهاد، ويقود جيشا من المسلمين المؤمنين بضرورة النضال من أجل استرجاع الأجزاء المغتصبة، وطرده الاستعمار الكافر.

«فالمصور الذهني» في هذه المرحلة، لم يبرز كشخصية فضالية وحسب وإنما برز كبطل رائد متمكن من القيادة امتاز تعامل الكتاب معه بالجرأة، حيث جعلوا من شخصيته انعكاسا صادقا لتطور الحركة السياسية في البلاد التي كانت قد دخلت مع الاستعمارين الفرنسي والاسباني مرحلة المواجهة والتحدي.

وفي الخط نفسه نلتقي بـ «الأوصياء» للاستاذ محمد القرى، الا ان هذا الأخير لم يتعامل مع التاريخ ليستنبط منه «بطله» الاجبائي، وإنما لاستخراج هذا البطل من المجتمع نفسه (٢١). لأن المجتمع قاعدة تاريخية واسعة.

فالمؤلف ربط في هذه المسرحية بين التحرر الوطني والاجتماعي و يدعو في ذات الوقت إلى التخلص من القيم والعادات الفاسدة على لسان بطله الواعظ المتجول الذي لا يقف في زمان، ولا يسكن في مكان..

فالبطل في هذه المسرحية ذات الموضوع الاجتماعي الصرف، تبرز ايجابيته في كونه رمزاً للاستلاب الاجتماعي الذي يتحول عبر أحداث المسرحية العادية إلى جزء من الاستلاب الوطني، يحمل في قلبه وفكره وعيه وتمرده المطلق ضد الواقع السياسي والاجتماعي.

ومحمد القرى في هذه المسرحية بالذات، ضمن شخصية بطله ملامح جد واضحة من شخصية الحلاج، الشيء الذي يعكس ازمنة كمتشف وجد في مجتمع تتصارع فيه القيم القديمة والجديدة على حساب حريته.

من هنا، فالبطل في هذه المسرحية، رغم أسلوب الخطابة الذي أطاح ببنائه الدرامي، فإن وعيه بقى مستمدا من ذلك الاستقراء المتأني لأزمات المجتمع المتهددة والمتشعبة، والتي أصبحت في النهاية سقوطا حضاريا متمعدا شاركت في أحداثه قوى الامبريالية والاستعمار الصليبية.

واذا وصلنا إلى الخمسينيات من هذا القرن، يكون المغرب قد عرف سلسلة من

الأحداث الهامة التي عجلت بقيام الثورة المسلحة، ونذكر من هذه الأحداث، قيام ثورة الأمير عبد الكريم الخطاطبي (٢٢) وظهور حركة «الظهر البربري» (٢٣) وتأسيس كتلة العمل الوطني (٢٤)، وظهور الأحزاب الوطنية (٢٥) وتقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال (٢٦)، إضافة إلى الانتفاضات الشعبية التي عرفتها العديد من المدن المغربية والتي أسفرت عن المئات من القتلى والجرحى، واعتقال الآلاف من المواطنين في الشمال والجنوب.

ففي بداية الخمسينات، أخذت السلطات الفرنسية تلغي كل القوانين المنظمة للحريات العامة، وتحجر على الصحف، وترج بالمواطنين المغاربة في غياهب السجون، وتساهم الملك الشرعي للبلاد «محمد بن يوسف» في وطنيته وتمسكه بمغربيته.

وبفضل العمل البيكولوجي الذي كانت تواجه به الحركة الوطنية السلطات الاستعمارية أخذ المغاربة ينظمون صفوفهم في حركة المقاومة الشعبية، الشيء الذي جعل الإدارة الاستعمارية تعجل بنفي الملك محمد الخامس إلى خارج البلاد (٢٧) وتنصيب العميل محمد بن عرفة محله حتى يشن لها ضرب الحركة الوطنية المغربية الضربة القاضية (٢٨).

في هذه المرحلة بالذات، لم يعد «البطل» بالنسبة للمسرح هو شخص معين انه رائد يدعو إلى النضال والجهاد، أو بطل اصلاحي يدعو إلى نبذ القيم والتقاليد الفاسدة، بل أصبح البطل هو الشعب الذي يمكن أن يقرر مصيره في مثل هذه الحالة.

من هذه الزاوية تأتي أهمية مسرحية «الخلخال» للاستاذ أحمد عبد السلام البقالي (٢٩) الذي انتهى من كتابتها سنة ١٩٥٣ مباشرة بعد تنصيب ملك غير شرعي على البلاد والشروع في تنفيذ الخطة الاستعمارية.

وهذه المسرحية تحكي قصة الوالي «الخلخال» الذي اشترى منصبه من سلطان «مدينة فاس» ليتولى على مدينة «أصيلة» شمال المغرب واخراج ارباحه من أهل هذه المدينة الفقيرة التي عرفت عبر تاريخها الطويل أنواع الويل

والاستعمار.

وحيث أن هذا الوالي شخصية انتهازية لا علاقة لها بالسلطة ولا بالحكم، هدفها الأساسي هو الربح، وسلب الحريات، والتسلط غير المشروع، وجد سكان اصيلا أنفسهم مجبرين على مقاومته ومواجهته والقضاء عليه.

وقد استطاع المؤلف أن ينقل إلينا عبر لوحات شعرية صوراً من نضال الشعب الأصيل، ضد هذا الدخيل الاجنبي الذي أتى المدينة ليسقطها في وحل الفساد والصوصية. وبذلك أبرز الأحداث «الماضية» على الحاضر، ونسف كل تباعد زمني بين مغرب الماضي، ومغرب الحاضر.

فهذه المسرحية جاءت لتؤكد أن البطل الحقيقي هو «المقاومة» وإن إيجابية البطل الجماعي يستمدّها من نضاله المباشر ضد المستعمر، الدخيل الذي أتى لسلب الشخصية الوطنية ومحوها، والقضاء على سلطتها الشرعية واستبدالها بالعملاء والصوص. ويستمدّها من الشعب الذي هو أب المقاومة وصانها.

فالْبطل بقدر ما هو منسجم مع «زمانه»، بقدر ما هو معرض جريء لا يخفي وظيفته التاريخية والسياسية.

وهكذا يتبين لنا أن «البطل الإيجابي» في المسرح المغربي، بين سنة ١٩٢٣ (ظهور المسرح بشكله المتعارف عليه) وسنة ١٩٥٣ (إنطلاق المقاومة الشعبية المغربية) قد مر من ثلاث مراحل هامة نلخصها فيما يلي:

أ - نتيجة للظروف التي عرفها المغرب خلال العشرينات من هذا القرن ظهر البطل «التموذجي» والمتمثل في صلاح الدين الأيوبي، وهوبطل ديني اجتماعي، مؤمن بفكرة الجهاد في سبيل اعلاء كلمة الله ومعرض عليه.

ومع تطور الوعي القومي، تطور هذا البطل، ونتيجة للترجمات السياسية والاجتماعية الحادة، ظهر أحمد المنصور كبطل في قلب المعركة التطهيرية تختلف أنواع الاستعمار على الأرض المغربية.

ب - ونتيجة لظهور الحركة الوطنية المنظمة واصطدامها مع حركة الطريقين ومعتنقي القيم والعادات الفاسدة، ظهر البطل المنتظر الداعي إلى وحدة الصف والتأطير في

الحركة الوطنية .

جـ - ومع مطلع الخمسينات ظهرت بوادر المقاومة الشعبية المسلحة إذ برز في المسرح المغربي ، البطل المقاوم الذي يمثل الشعب المغربي بأجمله ، ذلك البطل الذي يلقي كل حوار ممكن ، ليعلم الجهاد من أجل تحرير الوطن والمواطنين .

وخلال هذه المراحل الثلاث ، استخدم التراث التاريخي على مدى واسع ووظف بشكل أو بآخر لرسم الصورة النهائية لهذا البطل في المسرح المغربي .

٦ - المصادر التراثية في المسرح المغربي لفترة ١٩٢٠ - ١٩٥٠

من خلال مراجعة بسيطة لجدول المسرحيات التي أنجزتها الأقلام المغربية بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٥٠ ، سيتبين لنا أن التراث العربي كان أهم موضوع للمعالجة المسرحية في هذه الفترة المميزة من تاريخنا الوطني .

وقبل أن نبين الأهمية الثقافية والسياسية للاستخدام التراثي في هذه الفترة ، نستعرض عناوين أهم المسرحيات التي أنجزها المؤلفون المغاربة بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٥٠ .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— أهل الكهف ، للاستاذ محمد بن زاكور .

— مجنون ليلي ، للاستاذ محمد القري .

— العباسة أخت الرشيد ، للاستاذ المهدي المنيعي .

— بلال يعذب ، للاستاذ القرشي الناصري .

— المنصور الذهبي ، للاستاذ محمد بن الشيخ .

— سليمان التانوتي ، للاستاذ حسن السايح .

— الوليد بن عبد الملك ، للاستاذ محمد الحداد .

— مصرع الخلقالي ، للاستاذ أحمد عبدالسلام البقالي .

وسمة هذه المسرحيات أنها وظفت التراث العربي على أساس مصدرين هامين : تاريخ المغرب ، وتاريخ الحضارة العربية بما تضمن هذا التاريخ من شخصيات ، و بطولات ومواقف .

واننا اذ نعفي أنفسنا من تلخيص هذه الأعمال ، لأن عناوينها كافية للدلالة على محتوياتها فان طبيعة البحث لا تعيننا من الوقوف عند الظروف السياسية التي طبعتها .

أ - بصرف النظر عن القيمة الفنية التي تتمتع بها بعض هذه المسرحيات فانها نقلت الوقائع التاريخية إلى الخشبة بأمانة وصدق متناهين .

ب - ان نزوع هذه المسرحيات نحو التأكيد على القيم العربية كان هو جوهرها من الوجهتين السياسية والفكرية .

ج - ان اللغة التي استخدمها المؤلفون في هذه المسرحيات لغة فصحي شاعرية دقيقة ، قريبة من لغة القواميس منها إلى لغة المسرح .

د - ان مؤلفي هذه المسرحيات لعبوا - في الغالب - دورا سياسيا واجتماعيا هاما في زمنهم السياسي ، فجاء مسرحهم منسجما مع دعواتهم الوطنية والسياسية ، ومن ثم فاننا نعتقد أن استخدامهم للتراث العربي لم يأت عفويا في تلك الفترة الهامة من تاريخ النضال السياسي في المغرب ، اذ كان هذا الاستخدام يدخل في إطار التأكيد على عروبة المغرب ، واستنهاض مواقف البطولة العربية كأحد أساليب إيقاظ الوعي القومي ، وبعث الشعور الوطني .

هـ - إن الفترة الفاصلة بين سنة ١٩١٢ حيث تم عقد الحماية الفرنسية/ الاسبانية على المغرب ، وبين سنة ١٩٥٣ ، حيث انطلقت المقاومة الشعبية المسلحة ، انطبعت بذلك النضال المستمر ضد كل أنواع الهيمنة الاستعمارية المتصلة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، أو بمظاهر الثقافة والتعليم .

وقد شهد المغرب خلال هذه الفترة عدة حروب ومجاهدات مع الاستعمارين الفرنسي والاسباني تأكد من خلالها حضور المغرب على الساحة العربية والدولية .

ومن ثم كان اختيار شخصيات إسلامية بطولية كالوليد بن عبد الملك ، أو المنصور الذهبي أو غيرهما ، كان له دلالة تاريخية والنضالية .

ان اختيار شخصيات بطولية على هذا المستوى كان هدفاً الأول : ابراز

انعكاسات الأحداث الماضية على الحاضر الوطني، وثانياً : تأكيد ذلك الترابط الروحي والتاريخي بين المشرق والمغرب والقائم على النضال المستمر الدائم ضد كل أنواع العبودية والسلطوية والاستعمار.

ويمكن التأكيد هنا أن تمرّيك هذه الشخصيات وغيرها على الخشبة المغربية، قد لعب دوره كاملاً في إذكاء الوعي، وإيقاظ الشعور القومي من أجل وحدة الصف العربي، وضرورة التعجيل بالاستقلال الوطني للشعب المغربي.

وهكذا، وفي إطار مراجعتنا لهذه النصوص، سواء منها التي اتخذت تاريخ المغرب، أو التي اتخذت التاريخ العربي الإسلامي مصدراً أساسياً لها، لم نجد بداً من تسجيل بعض الملاحظات الأساسية وأغلبها يتصل بالناحية الشكلية في هذه المسرحيات.

أ — ان مؤلفي هذه المسرحيات رسموا شخصياتهم التاريخية سطحية بشكل عام، يغلب عليها طابع الإيهام والجمود، والتفكك.

ب — ان هذه الشخصيات كانت في الغالب، كما هو الشأن بالنسبة لشخصية الوليد بن عبد الملك، والعباسة أمّعت الرشيد والمتنور الذهبي، كانت قريبة إلى المذكرات التاريخية منها إلى العمل الدرامي.

ج — ان مؤلفي هذه المسرحيات على العموم، نقلوا الأحداث التاريخية بأمانة مبالغ فيها، ضيعت على النصوص المسرحية سمتها الدرامية والفنية.

د — وان مؤلفي هذه المسرحيات اقحموا أنفسهم — في الغالب — كطرف أساسي الشيء الذي ضيع على العديد من هذه الشخصيات طابعها التاريخي، ودورها الدرامي.

هـ — ومن حيث اللغة، ان البناء الفني لجل هذه الأعمال كان أقرب إلى القصيدة العمودية منه إلى الحوار المسرحي.

و — ان هذه الأعمال جميعاً شحنت بمونولوجات طويلة، مملة ضيعت عليها صبغتها الفنية، وأسقطتها في مناهات الخطابة الشعرية.

إلا أن هذه الملاحظات في جوهرها لا يمكن أن تنقص القيمة التاريخية لهذه الأعمال، خاصة أنها ترتبط بتاريخ ظهور الأدب المسرحي بالمغرب، وتسجل فترة من أهم فترات تاريخنا الوطني. والرجوع إليها والبحث في موضوعاتها وأساليب كتابتها أضحت ضرورة فنية وتاريخية هامة.

إن القيمة الأساسية لهذه النصوص تكمن في أنها اعتمدت على التراث اعتماداً كلياً، وأنها أنجزتها في وقت مبكر من هذا القرن حيث كانت دعوة السلفية الإسلامية للعودة إلى التراث العربي/ الإسلامي، تواجه بأشكال مختلفة من التحدي والتصدي في أوروبا ومستعمراتها العربية، وفي وقت انطبع الصراع والمواجهة بين العالم العربي الرازح تحت نير الاستعمار، وأوروبا القابضة بزمام السلطة، والسالبة لارادة الجماهير العربية في المشرق والمغرب.

ومن ثمة فإن اعتماد هذه المسرحيات على التراث، واتخاذها للتاريخ العربي/ الإسلامي، موضوعاً للمعالجة، كان نتيجة حتمية لهذا الصراع الذي اتخذ في المغرب شكل المواجهة المباشرة والتحدي السافر.

ملحظة / محمد أديب السلاوي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المراجع والمصادر والمواش:

- (١) نجيب العوفي: المسرح المغربي، بانوراما تاريخية. مجلة آفاق عربية (عراقية) العدد ٦ يونيو ١٩٨٠.
- (٢) محمد أديب السلاوي: راجع دراساته حول الاحتفالية: أ- الحياة المسرحية (دمشق) العدد الثاني ١٩٨٠. ب- جريدة البيان (مغربية) يوليو ١٩٨٠. ج- الاقلام (عراقية) مايو ١٩٧٩.
- (٣) نجيب العوفي: المرجع السابق.
- (٤) نجيب العوفي: المرجع السابق.
- (٥) حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي - صوت مكناس ١٩٧٤.
- (٦) الزهرة جبارة: الحركة المسرحية في تطوان من البداية إلى الامتداد (كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس) ١٩٧٨.

- (٧) يعتبر الأستاذ عبدالحق الطريس ، أحد قادة الحركة الوطنية المغربية بشمال المغرب ، شارك في مختلف المعارك والنضالات السياسية التحررية التي شاهدها المغرب منذ سنة ١٩٣٠ ، كما تحمل اعباء العديد من الوزارات والسفارات في عهد الاستقلال .
- ومن بين الصفات التي كان يتميز بها عبدالحق الطريس قدرته الفائقة على الخلق والابداع ، وقوة ارادته على التفكير والتخطيط والقيادة ، وإيمانه المطلق بالارادة الشعبية في الكفاح من أجل غد أفضل .
- حرر العديد من المقالات والدرامات في صحف ومجلات الشمال : (الحياة ، الامة ، الريف ، السلام ، المغرب ، العلم) الشيء الذي ميز حضوره على الساحة الاعلامية طوال اربعين سنة من حياته .
- مسيرته : « انتصار الحق بالباطل » نشرت بمدينة تطوان سنة ١٩٣٤
- توفي عبدالحق الطريس بمدينة طنجة سنة ١٩٧٠ .
- (٨) الزهرة جبار : المرجع السابق .
- (٩) علاال الفاسي : المغرب العربي — نشر عبد السلام (حبوب) طنجة .
- (١٠) نجيب العوفي : المرجع السابق .
- (١١) نجيب العوفي : المرجع السابق .
- (١٢) محمد اديب السلاوي : المسرح المغربي من أين وإلى أين ؟
- وزارة الثقافة والاعلام (دمشق) ١٩٧٥ .
- (١٣) عبد الكريم غلاب : مقابلة معه . مجلة الفكر (تونس) عدد ٣ / ديسمبر ١٩٧٣
- (١٤) محمد القرني : شاعر صحفي ، رجل مسرح ، وأحد المناضلين الكبار الذين أسهموا بفعالية في الحركة الوطنية المغربية منذ نشأتها .
- <http://Archivebeta.93>
- ازداد بمدينة فاس سنة ١٨٩٧ ، ودرس على والده في البيت دراسة أولية ، ثم التحق بجامعة القروين ليتخصص في الفقه والنحو وفي سن مبكرة ، اخذ القرني بنشر قصائده الوطنية في مجلة (المغرب) ويساهم في تأسيس النشاط المسرحي ، اذ كتب العديد من المسرحيات التاريخية والاجتماعية الهامة .
- على أثر مشاركته في المظاهرات الشعبية التي نظمت بفاس سنة ١٩٣٦ ضد الوجود الاستعماري بالمغرب ، اعتقلته السلطات الاستعمارية وحكمت عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة .
- وفي سنة ١٩٣٧ أعلنت السلطات الاستعمارية عن وفاته بسجنه في ظروف غامضة .
- (١٥) المهدي المنيعي : اديب ، ومؤلف مسرحي ، ساهم في تأسيس العديد من الفرق المسرحية الوطنية ، راجع ما كتبه عنه الأستاذ حسن المنيعي في كتابه القيم أبحاث في المسرح المغربي / صوت مكتاس ١٩٧٤ .
- (١٦) عبد الواحد الشاوي : مؤلف وممثل مسرحي ، ساهم في الحركة المسرحية المغربية منذ نشأتها الأولى ، توفي سنة ١٩٦٥ .
- (١٧) محمد البزدي : أحد القادة البارزين في حزب الاستقلال ، ارتقى إلى عضوية اللجنة

- التنفيذية لهذا الحزب، وبقي في قيادته لغاية بداية السبعينات من هذا القرن .
- (١٨) محمد بن الشيخ : أحد رواد الحركة المسرحية المغربية ، ساهم في تأسيسها تمثيلا وتأليفا ، وإخراجا ، راجع ما كتبه عن مسرحه الأستاذ حسن المنيعي في كتابه : إجماع في المسرح المغربي ، وما كتبه عنه مجلة الأنوار عدد ٧/٣ مارس ١٩٤١ ، وجريدة السعادة ٢٩ غشت ١٩٣٣ .
- (١٩) بين سنة ١٩٢٣ وسنة ١٩٤٠ عرضت مسرحية صلاح الدين الأيوبي في كل من فاس والرباط ، والدار البيضاء ، وطنجة ، من تأليف مختلفة مغربية وعربية ، وقد عالج المؤلفون هذه الشخصية من جوانب مختلفة ، دينية وتاريخية وسياسية تعرضنا لها في صلب هذا البحث .
- (٢٠) تناول شخصية المنصور الذهبي مسرحيا كل من الأستاذ محمد الحداد بالشمال ، ومحمد بن الشيخ في الجنوب ، وقد عرضت المسرحية في كل من طنجة وفاس ، ومكناس ، والدار البيضاء بين ١٩٢٥ و ١٩٣٥ باستمرار إلى أن حذفها الرقابة الفرنسية بعد ذلك .
- (٢١) أنارت مسرحية الأوصياء للأستاذ محمد القري موجهة من النقد المسرحي إذ حركت أفلام العديد من الكتاب والأدباء المغاربة ، ويمكن مراجعة ما كتب عنها :
- أ - جريدة السعادة عدد ٧٢ / ٤ / ١٦ يناير ١٩٣٤ .
- ب - جريدة السعادة عدد ٧٦ / ٤ / ٢٧ يناير ١٩٣٤ .
- ج - جريدة السعادة عدد ٨٥ / ٤ / ٢٠ فبراير ١٩٣٤ .
- د - جريدة السعادة عدد ٨٧ / ٤ / ٢٧ فبراير ١٩٣٤ .
- (٢٢) ظهرت حركة الأمير عبد الكريم الخطاطبي سنة ١٩٢١ ، واستمرت خمس سنوات ، وكان قوامها ٧٥ ألف مجاهد ، من بينهم ٢٠ ألف مسلح جندب لها فرنسا ٣٢٥ ألف محارب بقودهم ٦٠ جنرا لا فضلا عن مائة ألف محارب اسباني موقعها كان شمال المغرب (جبال الريف) يمكن مراجعة كتاب : زعم الريف لمؤلفه الأستاذ محمد العلمي (الرباط سنة ١٩٦٨) .
- (٢٣) يعرف الظهير البربري بقانون ١٦ مايو ١٩٣٠ ، وهو القانون الذي أرادت به السلطات الفرنسية أحداثا متطرفين عربية وبربرية في المغرب ، والذي تصدت له الحركة الوطنية المغربية إلى أن ألغى بصفة نهائية ، للمزيد من التفاصيل راجع كتاب النقد الذاتي للأستاذ علال الفاسي (مطبعة الرسالة - الرباط ١٩٧٩) .
- (٢٤) تأسست كتلة العمل الوطني سنة ١٩٣٠ بقيادة الزعيمين محمد بن الحسن الوزاني ، وعلال الفاسي ، ومشاركة متفقين مغاربة من شمال وجنوب المغرب .
- (٢٥) الأحزاب الوطنية المغربية التي ظهرت خلال هذه الفترة هي :
- أ - حزب الاستقلال بقيادة علال الفاسي .
- ب - حزب الشورى والاستقلال بقيادة محمد الحسن الوزاني .
- ج - حزب الوحدة والاستقلال بقيادة محمد المكي الناصري .
- د - حزب الإصلاح الوطني بقيادة عبدالحق الطريس .
- (٢٦) قدمت الحركة الوطنية وثيقة المطالبة بالاستقلال إلى السلطات الاستعمارية الفرنسية يوم

- ١١ يناير ١٩٤٧ بعدما وقع عليها العديد من المثقفين والمناضلين المغاربة .
- (٢٧) نفي جلالة محمد الخامس ، وأسرته يوم ٢٠ غشت ١٩٥٣ .
- (٢٨) راجع في هذا الموضوع : كتاب نداء القاهرة للاستاذ غلال الفاسي (الرباط ١٩٥٧)
وكتاب محمد بن يوسف أوتاريخ استقلال المغرب للاستاذ محمد العلمي (الدار البيضاء
١٩٧٨) .
- (٢٩) احمد عبد السلام البقالي : شاعر وقاص ، ومؤلف مسرحي مغربي ، ازداد بأصيلة سنة
١٩٣١م وصدرت له العديد من المجموعات القصصية ، والروايات والمسرحيات في كل من
مصر وتونس والمغرب ونال العديد من الجوائز الأدبية الهامة ، من أهم مسرحياته « مصرع
الخلخال » والمولى ادريس ، راجع مقالنا عنه في مجلة فنون (العراقية) يناير ١٩٨٢ .



المسرحية الريفية عند

جون ملنجبتون سنج

بمقتضى اسم :

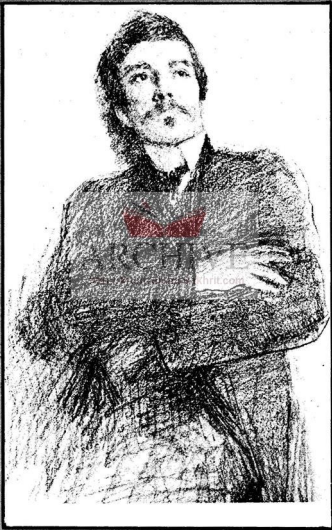
د. أحمد
السيد النادي

استاذ مساعد الأدب الانجليزي الحديث
جامعة الكويت



١ - اختلاف آراء النقاد حول سنج :

تعرض جون ملنجبتون سنج لكثير من النقد في حياته وبعد مماته . فقد كان
النقاد يقيمون مسرحيات سنج على أساس خلقي وسياسي ، و ينظرون إليها على



أنها جزء من الأدب الأوربي المتدهور في نهاية القرن التاسع عشر - وأنه ينتمي إلى مدرسة بودلير وفيرلين ومايرمييه - أكثر من انتمائه إلى التراث الأيرلندي، كما كان البعض يبعته على أنه أحد أعداء الكنيسة الكاثوليكية، ومن مقوضي العادات المقدسة للشعب الأيرلندي الوطني. وحتى رواد المسرح شنوا عليه هجوما مريرا لانهم لم يستوعبوا مسرحياته التي صورت بطريقة رائعة حياة الفلاح الأيرلندي.

ومن جانب آخر نرى أن المعجبين بسنج كالوا له الثناء وأسرفوا في مدحه؛ فقارنه بيتس بأسكيلوس وسوفوكليس وشكسبير؛ إذ كان ينبغي من وراء ذلك الدفاع عن المسرح القومي الأيرلندي وصد هجمات الوطنيين المتعنتين، ويجذب انتباه الشعب الأيرلندي إلى مولد كاتب عظيم بينهم. ولكن تلك المبالغة في الاطراء خلقت جماعة من النقاد هاجمت سنج بلا رحمة بعد مماته.

وفي خارج دبلن وبعيدا عن الهجمات الجنونية على سنج، نجد كثيرا من الناس يبذلون اعجابا كبيرا بالرجل وأعماله. ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال وليم آرشر وماكس بيربوم. أما السير ولتر رالي فقد كتب عن سنج عام ١٩٠٥: «هناك رجل يدعى سنج - كاتب مسرحي. إنه جوهرة. يتكلم الأيرلندية. يختلف تماما عن بيتس، ولكنه في منزله» (٦) وبعد ذلك بعشرين عاما كتب رالي ثانية:

«إذا كنت تريد أن تقرأ لكاتب انجليزي عظيم فاقرا لتوماس هاردي، وإذا كنت تريد أن تقرأ لكاتب خياله يفوق خيال برناردشو عشرين مرة، وجمع بين الحقيقة والشعر في وصفه لأيرلندا، فاقرا لجون ملنجتون سنج» (٢).

كما ان الباحثين والنقاد على القارة الأوروبية قدروا مسرح سنج وعبقريته الفذة حق تقدير، وذلك عندما أصبح كاتبها عالميا، واحتل مكانته اللاتفة به في التراث الأوربي.

أما في مسقط رأسه، فكان الشغب ضده ما زال على أشده، والنزاع السياسي حول مسرحياته بلغ الذروة. وان ما حدث من فوضى واحتجاج عند عرض مسرحية فتى الغرب المدلل ليكشف عن مرارة دفينه في نفوس هؤلاء الناس ضد هذا

الرجل استمرت إلى ما بعد موته . ومع ذلك ففي وسط هذه المعمة بدأ يظهر
الاطراء على سنج والاعتراف به كفنان عظيم . وهكذا نجد ج . هـ ميريك كتب عام
١٩١١ :

« يبدو أنه من بين معاصرنا جميعا ليس هناك من يفوق سنج أو ينافسه في
احتلال أعلى درجات الأدب » (٣) .

وبعد عشر سنوات من موت سنج انهارت عليه وعلى المعجبين به موجة من النقد
العذائي المرير . فقام بعض النقاد بالهجوم على « طائفة » سنج وعلى رأسها يتس ،
إذ اتهموا « الطائفة » بسوء الفهم والتحيز لسنج . ولا شك أن كلا الجانبين بالغ في
مديحه أو الهجوم عليه . وفي عام ١٩١٩ كتب روبرت ليند عن سنج :

« لا يمكن أن يكون هناك أي نقد صادق وحقيقي عن سنج إلا إذا تخلصنا من
الأفكار الجامدة المستلطة على أذهاننا ، ومن عبادة الشخصيات . لقد كان سنج
رجلا ذا عبقرية فذة ، ولكنه لا يرقى إلى مستوى شكسبير ، وليس نذا لشيلي ،
ولكن يمكننا أن نقارنه بستيفنسون » (٤) .

وفي عام ١٩٢٠ اعترفت ستورم جيمسون بوجهة سنج ، ولكنها لم تتوقع أن تدوم
شهرة سنج طويلا ، وذلك لأنه ترك عددا قليلا من المسرحيات لا تكفي للحكم
عليه ، كما كانت ترى أن جمال لغته من « النوع القديم الذي لا يمكن أن يدوم
طويلا » (٥) . ولقد كانت فيرجينيا وولف من بين النقاد الذين هاجموا سنج .
فكتبت في مذكراتها اليومية أن ت . س البيوت لم يعجبه أحد من الشعراء الانجليز
منذ جونسون ، « وسلخ جويس وستويل وسنج ، وقال إن سنج زائف » (٦) .

ورغم هذا الهجوم العنيف على مسرحيات سنج ، فإن سمعته الأدبية لم تتأثر
كثيرا ، وعرضت مسرحياته بنجاح في دبلن ولندن وباريس وبرلين ونيويورك .
وفي الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن هدا معسكرا نقاد سنج ، وتحكموا في
أنفسهم ، ولم تعد هناك مبالغة في مديحه ، أو قسوة في الهجوم عليه . ثم قامت « دار
رانسم » للنشر بطبع مؤلفاته ، وخصص دانييل كوركري كتابا بأكمله لتقييم أعمال
سنج (٧) . ويحوي هذا الكتاب تحليلا كاملا لمسرحياته ، ومحاولة جادة لوضع سنج

في المكان المناسب من الأدب الأنجلو إيرلندي . وكان كوركيري في تقييمه عادلا ومعتدلا . ولقد أبدى الباحثون المعاصرون اهتماما كبيرا بسنج ، و يرجع ذلك إلى الأثر الذي تركه في كاتب عظيم مثل بيتس الذي أصبح عظم الأنظار . وهناك سبب آخر لهذا الاهتمام بسنج ، وهو أن بعض النقاد حاولوا تتبع أثر سنج على جون ميزفيلد و يوجين أونيل ، كما أن ديفيد جرين وادوارد ستيفنز نشر كتابا قويا عن حياة سنج وأعماله عام ١٩٥٩ (٨) ولقد جعل هذا الكتاب سنج مركزا لاهتمام الدارسين الذين حاولوا تحديد دوره في الحركة المسرحية الأيرلندية .

وفي أيامنا هذه يعتبر النقاد سنج واحدا من أعظم كتاب المسرح الأيرلندي . ومع ذلك فإننا ننظر إليه أحيانا نظرة خاصة لأنه كتب سبع مسرحيات فقط ، وعالج منطقة محدودة ، وإن كانت مسرحية **ديردرا فتاة الأحزان** تعتبر مسرحية انتقالية حاول فيها أن يبتعد قليلا عن المسرحيات الريفية ، وأن يكتب عملا أدبيا عالميا . ولو كان الموت أمهله قليلا لوضعناه على قدم المساواة مع شو وأوكيسي . ورغم ذلك فإن مسرحياته أكثر نقاء ونضجا من مسرحيات بيتس والليدي جريجوري وادوارد مارتن . كما أن بلاطة لغة سنج شجعت الكثيرين على ترجمة مسرحياته إلى لغات عدة ، وقد قام كاتب هذا البحث بترجمتها إلى اللغة العربية .

وإن المتفرج العادي يستطيع أن يستمتع بمسرحيات سنج دون حاجة إلى دراسة الأساطير الأيرلندية . ولا علاقة لمسرحياته بالاضطرابات الاجتماعية والسياسية التي حدثت في حياته . ولم يحاول قط أن يعط في الشعب الأيرلندي أو يصلح من المجتمع ، بل اقتصر على تصوير اناس من لحم ودم يمثلون جوهر البشرية . وإن النقاد يقرّون بأن العنصر الإنساني الذي يسود مسرحياته يتخطى حدود الوطن والجنس . وهكذا ترانا نضحك من وحشية ميكيل وماري بيرن وسارة كيسي والقسيس في مسرحية **زفاف السمكري** ، ولكننا في نفس الوقت لا يسعنا إلا أن نبكي مع موريا في مسرحية **الراكبون إلى البحر** .

وهنا يقول تشارلز بنيت :

« لقد دامت أعمال سنج لأنه يصور بدقة وفن الشخص البسيط والقوي ،

والضاحك والباكي، والعاطفي والمرح. وتدور مسرحياته حول فناء الحياة دون تحقيق الآمال، وحول زوال الجمال باستمرار، والسعادة التي لا أمان لها، ولوعة خيبة الأمل، ومستبقى مسرحياته دائما رمزا للتعبير الصادق عن الوجود الإنساني كما تفهمه عامة البشر» (٩).

٢ - جزر الآران وأثرها في سنج :

في عام ١٨٩٥ ذهب سنج إلى باريس حيث التقى ببيتس في ٢١ ديسمبر سنة ١٨٩٦، فأوصى بيتس سنج بأن يدرس الأدب الفرنسي المعاصر بعناية، ولكن بعد فترة قصيرة من الوقت وعندما عرف قدراته، نصحه بأن يتجه إلى جزر الآران، ويعيش مع الفلاحين، ويكرس نفسه للتعبير عن جانب من الحياة البشرية لم يعبر عنها كاتب بعد، وما زالت مجهولة ومهملة :

« اترك باريس فلن تبتكر شيئا بقراءة لك لراسين، كما أن آرثر سيمونز سيظل دائما أفضل منك كناقذ للأدب الفرنسي. اذهب إلى جزر الآران، وعش بين أهلها كواحد منهم : عبّر عن حياة لم تجد من يعبر عنها بعد» (١٠).

وكان سنج يعرف بعض الأيرلندية. وفي باريس كان قد تعرف على جماعة من المواطنين الأيرلنديين من بينهم ستيفن وماكيننا وريتشارد أيرفن وست وأرثر لينش ومود جون وجون أوليري. كما أدرك أهمية التعبير عن المزاج الوطني وعن معاشة طبقة معينة غريبة من بني وطنه ودراسة التقاليد السائدة بينهم. ولذا عندما عاد إلى أيرلندا قضى معظم وقته في مناطق نائية بعيدا عن الكتب والمدن المزدهرة بالسكان. وفي مايو عام ١٨٩٨ زار سنج جزر الآران ومقاطعتي ويكلو وكيري و« المناطق المكتظة ». وكان يرقب الحياة الريفية عن قرب واستطاع أن يلتقط حديث أولئك الذين يتكلمون لهجة انجليزية وكأنها لغة أجنبية.

ولقد اكتشف سنج مواهبه عندما خلف وراءه صخب المدينة وفسادها، وولى وجهه شطر حياة في منتهى البدائية، لا يتوقع المرء مثلها أبدا. فسكان جزر الآران فقراء، يعيشون حياة متوحشة منعزلة، خيالهم بدائي غير مستأنس، لغتهم غريبة تثير الدهشة. ففي غربي أيرلندا بالذات حيث تعايش الانجليز والاييرلنديون لعصور

طويلة، ظهر خليط من انجليزية القرن السابع عشر والتراكيب الجالية، ونتج عن هذا حديث ما زال أكثر غرابة، وأكثر روعة وجالا من ذلك الحديث السائد في شرقي أيرلندا حيث اندثرت اللغة الجالية قبل ذلك بفترة طويلة. ويشير و. ب. بيتس إلى هذا الحديث الرائع بقوله :

« لقد ذهب سنج إلى جزر الآران، وأصبح جزءا من حياتها وعاش على السمك المملح والبيض، وتحدث اللغة الأيرلندية لمعظم الوقت، ولكنه كان ينصت كذلك إلى أجل لغة انجليزية تمت وترعرعت في المناطق التي تتحدث الأيرلندية، وتستمد كلماتها من عصر مالوري ومن ترجمات الإنجيل، أما مصطلحاتها وأسلوبها المجازي الحي فن اللغة الأيرلندية» (١١).

ويشير لوكاس إلى تأثير جزر الآران على سنج فيقول :
« ولكن سنج لم يجد مجرد القصص في الريف الأيرلندي، فهناك وجد أيضا أسلوبه الإيقاعي الخيالي المرح، وشخصياته الغريبة الأطوار، ومناخ مسرحياته الهزلي المأسوي والديني الخيالي في آن واحد» (١٢).
ويشير دانييل كوركري سؤالا هاما في كتابه سنج والأدب الأنجلو أيرلندي :
كيف لرجل له نشأة سنج وخلفيته أن يصبح المصور الوحيد للريف الأيرلندي الذي يكاد يكون كاثوليكية صرفا ومعظمه من الجالين ؟ :

« إن التحيز الدفين للطبقة العليا المتميزة فيه نوع من الأنانية والجمود غريب على الطبيعة الأيرلندية، حتى إن كاتبها وحيدا من هذه الطبقة لم ينجح في المعالجة الأدبية للمادة الخام الموجودة في الحياة الأيرلندية، كما يفعل النحات — مثلا — بالطين في يديه. إن إيهام النحات — نتيجة لخبرته الطويلة — يكتسب حساسية متزايدة والطين يحف به، ويبدو كأن الطين يسيطر عليه وبقوده ويدفعه إلى أن يفعل هذا ولا يفعل ذاك. ولكن ماذا يحدث لو احتقر النحات الطين ؟ ماذا يحدث لو تشرب على مر الزمان بالخوف من ملامسته، وبطريقة غريبة سحب إيهامه من الطين كما يفعل المرء من مادة ليست طينية فحسب بل غادرة كذلك ؟ ليس هناك كاتب متعال واحد نجح في خلق صورة حية للحياة الأيرلندية» (١٣).

ثم يشكك كوركري في قدرة سنج وملاءمته للتعبير عن الحياة الأيرلندية التي تختلف عن الحياة الانجليزية في ثلاثة مواضع : ١- الوعي الديني للشعب الأيرلندي ٢- القومية الأيرلندية ٣- الأرض .

ولكن سنج لم يحاول البتة أن يقحم نفسه في مثل هذه الأمور. ففي حالة من السلبية الحكيمه تقدم سنج من العالم الطبيعي، وتشرب روح الحياة من حوله، وقضى الساعات الطويلة وهو مستلق على الأرض، يثرثر مع سكان الجزر المسنين، أو يتمشى في الليالي المقمرة الهادئة مع صديقه الشاب ميكل الذي كان يساعده على تحسين لغته الجالية. ومن الواضح أن صوفية الطبيعة التي هي جزء لا يتجزأ من مسرحيات سنج تنبع بصفة رئيسية من اتصاله المباشر بهؤلاء الناس الذين عاشوا في عجة ووثام مع تلك الطبيعة.

ومن جانب آخر لا نستطيع أن نقمّم الدراما الأيرلندية الحديثة على أسس قومية فقط . وهنا يقول ميكل أودا :

« إن القومية — شأنها شأن الأبوة والأسرة والتربية والمهنة — أمر لا يمكن التغاضي عنه، ولقد اتصل سنج اتصالاً مباشرة بالحركة الوطنية، ولكنه أصبح غير عابىء بها، وعاش في أكواخ الفلاحين الذين يتحدّثون الأيرلندية . ولكن لا يمكن أن يقال بأنه يمثل أي إنسان أو أي شيء . وفي الواقع لم يكن سنج سوى فنان » (١٤) .

(٣)

٣- آراء سنج في المسرح كما وردت في مقدماته بصفة خاصة :

في مقدمته لمسرحية زفاف السمكري نجد أن سنج لا يجذ فكرة الأدب كدعاية، بل يخطو خطوة جريئة عندما يصف « إيسن والألمان » بأنهم ليسوا سوى « محلي مشاكل » :

« إن الدراما تصبح — بالمعنى الفرنسي للكلمة — لا بدرجة جدية المسائل التي تعالجها، ولكن بدرجة ما تقدمه من الغذاء — وإن كان من الصعب تعريفه — الذي تعيش عليه غيلاتنا .. إن الدراما — شأنها شأن السيمفونية — لا تعلم ولا

تبرهن على شيء .. فالحللون بمشاكلهم ، والمعلمون بتنظيمهم سرعان ما ينالهم القيد مثل الأترباذين لجالينوس — انظر ايسن والألمان — ولكن أحسن مسرحيات بن جونسون وموليير لا يمكن أن تطويها الأيام أكثر من نبات العليق على الأسوار» (١٥).

و ينصح سنج بالتغذية الروحية والخيالية في المسرح لأن ذلك يعكس المزاج الأيرلندي :

«إن روح الفكاهة شيء يغذي الخيال ، ومن الخطر الحد منها أو القضاء عليها ، ويسمى بودلير الضحك أكبر دليل على وجود العنصر الشيطاني في الإنسان ، وحيث تفقد أمة روح الفكاهة ، كما تفعل بعض بلدان أيرلندا ، سيصاب العقل بالسقم ، مثلما كان عقل بودلير سقيا .

ومع ذلك ففي معظم أيرلندا نجد أن الشعب كله ، من السمكية إلى رجال الدين ، يعيشون وينظرون إلى الحياة نظرة غنية مرحة ككرة ، ولا أعتقد أن هؤلاء الناس الذين يتمتعون بهذه الروح المرحة سيبالون إذا ضحكنا منهم ، دون سوء نية ، كما ضحك الكتاب في كل بلد من الناس في مسرحياتهم» (١٦).

ورغم أن نوايا سنج الطبية كانت واضحة ، فقد قوبلت مسرحياته بموجة من الاستياء والاحتجاج من قبل الوطنيين المتطرفين . ومما يثير الدهشة أن يبتس نفسه — رغم إعجابه الشديد بسنج — لم يسمح بعرض مسرحية زفاف السمكري طوال حياته خوفا من أن يغضب المشاهدين الكاثوليك بإظهار القسيس العاثر على خشبة المسرح . وعرضت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩٧١ في الذكرى المئوية لميلاد سنج .

وفي الواقع إن مسرحيات سنج ظهرت في وقت كانت أيرلندا في قة نضالها من أجل الحكم الذاتي ، ولذا فإنها لم تجد قبولا لدى هؤلاء الوطنيين الذين كانوا يحاولون تدمير الصورة القديمة للشخصية الكار يكاتيرية الأيرلندية ، واستبدالها بصورة أكثر دقة ، وجديرة بالاحترام والتقدير . وهذا ولاشك أمر محبب مقبول ، بل وأيدهم سنج نفسه في ذلك . ولكن ما حدث فعلا هو أن الوطنيين استبدلوا الصورة

القديمة التي كانت تسخر منهم وتُشهرهم بصورة جديدة تملقهم وترضي غرورهم .
و يشير ييتس إلى أن سنج استطاع بفنه ومهارته أن يدمر هذه الأفكار الجامدة
المتحكة في هؤلاء الوطنيين :

« إن فن سنج يعيننا على لمس هذا العالم وتذوقه وسماعه ، و يتعد عما يسميه
بليك بالشكل الرياضي ، وعن كل ما هو مجرد ، وعن كل ما يتعلق بالذهن فقط
وعما ليس بينوع يندفع من كل آمال الجسم وذكر ياته وأحاسيسه » (١٧)
وفي مجال آخر يقول ييتس :

« إن المعارضة للكتابة الفنية في أيرلندا ليست مجرد عادة ، بل مسألة رأي . إن
أمة اسية حكها ، تبحث عن علاج عن طريق الاضطرابات تهتم اهتماما خاصا
بالرأي ، وحتى أولئك الذين لا يولون الوطن أي اهتمام فلاشك أن العادات
السائدة قد أثرت فيهم ، وما الأدب الرفيع إلا تأمل موضوعي أو تعبير عن الحياة ،
ولكن ليس هناك من كاتب أيرلندي يستطيع أن يجر عقله إلى درجة كبيرة من
مسائل الإصلاح العملي » (١٨) .

وفي مقدمته لمسرحية فتى الغرب المدلل يرى سنج أن الحقيقة يجب أن تعرض
بطريقة مرحة ومعبية : <http://Archivebeta.Sakhril.com>

« على المسرح يجب أن تكون هناك واقعية ويجب أن تكون هناك متعة . وهذا
سبب فشل الدراما الفكرية الحديثة ، كما سئم الناس تلك المتعة الزائفة التي
يجدونها في الكوميديا الموسيقية التي قُدمت لهم عوضا عن تلك المتعة الدسمة التي
لا توجد إلا فيما هورائع وعنيف من واقع الحياة . في المسرحية الجيدة يجب أن يكون
كل حديث حلوا المذاق مثل البندقة أو التفاحة ، ومثل هذه الأحاديث لا يمكن أن
يكتبها شخص يعيش بين أناس صاموا عن الشعر ، وفي أيرلندا ، ولسنوات قليلة
قادمة ، عندنا خيال شعبي ملتهب رائع رقيق ، ولذا فن متا يود أن يبدأ الكتابة
سيجد أمامه فرصة لا تسنح في أماكن انقضى فيها ربيع الحياة المحلية ، وأصبح
الحصاد مجرد ذكرى ، وتحول القش إلى طوب » (١٩) .

وهكذا ينصحنا سنج باستخدام اللغة العنيفة الدسمة في التعبير عن واقع

الحياة. ولقد اقترح عليه صديقه ما كينا أن يقاوم واقعية مسرحياته ويحد منها لأن الأيرلنديين لم ينضجوا بعد لتقبلها، وأن يكتب مسرحيات برينة رشيقة مسلية. فأجاب سنج:

«لا يمكن لأية دراما أن تنمو إلا من الحقائق الأساسية للحياة التي لم تكن في يوم ما خيالية أو حديثة أو غير حديثة.. اني اعتقد بأن الحساسية المفرطة مَرَضٌ، وأن أيرلندا ستكسب الكثير لو أن الأيرلنديين تناولوا واقع الحياة برجولة، وبطريقة مباشرة ورقيقة. إني على يقين بأن صانع القانون وخارق القانون كليهما ضروري للمجتمع.. وأن صانع القانون يميل إلى تحويل أجزاء من أيرلندا إلى نفاق حقير بغض لا يدل على نضج اجتماعي. ومن جانب آخر أشعر بالطلع بولاء محب سليم في جزء كبير من الحياة الأيرلندية. وسأستخدم هذا بكل بهجة وسرور في مسرحياتي، وفي نفس الوقت سيكون ذلك في مأمن تماما من التلوث بكلماتي الشريرة» (٢٠).

إن حوار سنج ليس — كما أوحى بذلك مرة أو مرتين دون تفكير — نصا حرفيا لما سمع بين أهل الريف في أيرلندا. ففي مقدمته لمسرحية فتى الغرب المدلل يؤكد الحقيقة القائلة بأن الفن نتاج تعاون بين الفنان والحياة كما يعيشها الناس في زمان ومكان معينين. ويحاول كذلك أن يشرح طريقته في كتابة المسرحيات:

«إن كل الفنون مرتبطة بعضها مع البعض، ولاشك في أنه في عصور الأدب الذهبية كانت العبارات الجميلة الجذابة في متناول الراوي أو الكاتب المسرحي، كما كانت الععباءات والملابس الثمينة في عصره. ومن المحتمل أنه عندما تناول كاتب المسرح الإليزابيثي محبرته، وهم إلى عمله استخدم كثيرا من العبارات التي كان قد سمعها لتوه عندما جلس إلى الغداء مع أمه وأطفاله. وفي أيرلندا نجد هذه الميزة لمن يعرف الناس منا. فعندما كنت أكتب مسرحية ظل الوادي منذ بضع سنوات، أفدت — أكثر من أي شيء آخر — من شق في أرضية منزل قديم في وكلو حيث كنت أقيم. فقد امكنتني عن طريق هذا الشق أن أسمع حديث الخادومات في المطبخ، وأعتقد أن لهذا الأمر أهميته، لأنه في بلد حيث خيال الناس خصب

ولغتهم غنية حية، فمن الممكن للكاتب أن يكون غنيا غزيرا في كلماته، وفي نفس الوقت يعطينا الحقيقة التي هي أصل الشعر في قالب طبيعي شامل» (٢٠)

وانا لنجد أن سنج قد خلط اللغة الانجليزية التي تستخدم في دبلن بالحياة الشعرية التي كانت تسود العصر الإليزابيثي وعصر اليعاقبة. وفي مقدمته لكتاب «القصائد» يرى سنج أنه لا يجد الكثير في الشعر الرومانسي. فهذا الشعر — بميله للإثارة والخيال — فقد التصاقه بالحياة اليومية :

« إن شعر الإثارة هذا سيظل دائما يحتل المكان المرموق، ولكن عندما يفقد الناس إحساسهم الشعري بالحياة اليومية، ولا يستطيعون كتابة الشعر لأشياء عادية نجد أن شعرهم هذا يفقد قوة إثارة بنفس الطريقة التي يكف فيها الناس عن بناء الكائنات الجميلة عندما يفقدون المتعة والسعادة في بناء الخواص » (٢١).

وهذا يفسر سر التجاء سنج إلى شعر القرن السابع عشر الذي ملأه بالبهجة والإلهام. لقد كتب شعرا يصلح أن يقرأه « الرجال الأقوياء واللصوص ورجال الكنيسة — لا حفنة صغيرة من الناس فقط » (٢٢). وهكذا أصر سنج على أن تمتد جذور الشعر في أعماق اهتمامات البشرية كما فعل بالدراما. ويمكننا أن نلخص مفهومه للأدب كما يتلخص في المطالبة الخيالية للاهتمامات العادية والعميقة للحياة بطريقة تؤدي إلى الإثارة والنشوة. ومن الواضح أن سنج اعترض على القول بأن دراما المشاكل هي الدراما الوحيدة الجادة، كما اعترض على فصل الشعر — بما فيه الشعر المسرحي — عن الحياة اليومية. وكانت هذه الأفكار تختلف عن الأفكار السائدة بين معاصريه في أيرلندا وبخاصة إدوارد مارتن، و.و. ب. بيتس وجورج مور. وكان هؤلاء الكتاب الثلاثة وراء الحركة المسرحية الأيرلندية التي تبلورت في مسرح الأبي. فقد آمن بيتس بأن المسرح الأيرلندي يجب أن يبحث عن مادته في الأساطير الكلتية والميثولوجيا والفولكلور التي كانت في متناول الأيدي، والتي كانت معينا لا ينضب، بل لم يستثمر بعد : « يجب أن تظل مسرحياتنا نائية وروحية ومثالية » (٢٣).

أما جورج مور وإدوارد مارتن فقد كان لهما رأي آخر: كانا يأملان أن يريا

مسرحيات اجتماعية تعالج الحياة الأيرلندية. ونجد الرد على هذين الاتجاهين المختلفين للحركة المسرحية الأيرلندية في مقدمة سنج لمسرحياته، التي سبق الإشارة إليها، فكانت وجهة نظره أن مسرحيات جورج رسل وبيتس الشعرية بعيدة تماما عن اهتمامات الرجل العادي، في حين أن مسرحيات مارتن الاجتماعية يجب أن تكون أكثر مرحا ومتعة عن طريق الخيال — وبمعنى آخر رفض سنج ما اعتقد بأنه أدب مصطنع.

٤ — البحث عن الحقيقة عند سنج :

من الأسئلة الدقيقة التي كانت تثار حول سنج سؤال حول صدق وطنيته، وعما إذا كان قد اتخذ موقفا إيجابيا من المسائل الوطنية السائدة في عصره. والجواب على هذا هو أن سنج كان وطنيا مخلصا ولو أنه لم يلتصق بالحركة الوطنية التصاقا مباشرا، فلم يكن يميل إلى المشاركة في الأحزاب السياسية أو الدينية، ولم يخض معارك حزبية أو يمزج هذه الخلافات العابرة بالفن الدائم الأزلي. وهنا يقول عنه جون مازفيلد :

« كان يراقب الشعب السياسي والديني بحدية و يستمتع بالمنظر، و يستاء من الحماسة، ولكنه لا يناصر جانبا على حساب الآخر ولا ينفعل » (٢٤).

أما بادراياك كولم — صديق سنج المقرب — فإنه يعطينا صورة واضحة عن إسهام سنج في الحياة الأيرلندية، والقضية الوطنية :

« يمكننا أن نقول عنه بأنه في بداية المسرح الأيرلندي قدم لنا سنج نظرة جديدة للحياة تنبع من التقاليد الجالية. ولقد هوجمت مسرحياته على أنها غريبة على الحياة الأيرلندية والعقلية الأيرلندية. وإن أولئك الذين هاجموا على هذا الأساس مخطئون، لأنهم لا يعرفون شيئا عن التراث والتقاليد الجالية كما عبر عنها شعراء القرنين السابع عشر والثامن عشر... إن سنج يتفق وهذه التقاليد — فقد كان قريبا من هؤلاء الشعراء في روحه... إن أعماله تغذي الروح بالكشف لنا عن الفضيلة القومية. فقد كان سنج سعيد الحظ إذ وجد على هذه الطرق رجالا ونساء — رغم سمعهم السيئة — يتحلون بشيء من الفضيلة القومية، ولديهم نفس النظرة إلى

الحياة التي يتمتع بها سنج ، ولهم حديث يعبر عن المرح « (٢٥) .

إن أعمال سنج — أكثر من أعمال معاصريه — تكاد تحقق نوعاً من استيعاب الماضي الجالي الذي يتمثل في النهضة الأيرلندية . وهذا يجعل جرين يقول عنه :

« وسواء كان سنج يمسح حقيقة تراجيدية أو حادث عنف في الحياة الأيرلندية المعاصرة ، أو كان يستكشف قصص الفولكلور القديمة أو أعمال البطولة ، أو كان يصف بلغة طبيعية سلسلة حياة السمكري اليومية والفلاح والصيد ، فإنه في كل ذلك يعبر عن حياة أيرلندا . إننا نلجأ إليه أكثر من أي كاتب آخر يكتب بالانجليزية للنظر في أعماق هذه الحياة » (٢٦) .

لم تكن السياسة إذن — ذلك الجزء الذي لا يتجزأ من الوطنية الأيرلندية — هي التي سحرت سنج ، بل الفولكلور والفلاحون الذين يتحدثون الجالية وتقاليدهم وعزلتهم عن العالم الحديث وبدائيتهم . وليس هناك من كاتب آخر اتخذ الريف الأيرلندي مجالاً لخبراته أو عبّر عن حياة هؤلاء الفلاحين كما فعل سنج . ولقد وصف سنج إقامته في هذه الأماكن النائية من حيث الزمان والمكان في كتابين نشرين لا يمكن إلا أن يكتبها وطني وشاعر . جزر الآران وفي ويكلو وغربي كيري وكونيمارا . ويحتوي هذان الكتابان على وصف رائع لفلاحي أيرلندا ، ولها قيمة أدبية خاصة إذ يعبران عن بصيرة سنج ووعيه وشفافيته وعاطفيته وإدراكه لكل ما يثير هذه الطبيعة من لون وعنق وحدث درامي . ونحس كذلك فيها بحث سنج عن وطن روحي ، ويكشفان عن حاجته الملحة إلى الانغماس في مؤثرات المكان من فولكلور ورياح ونجوم — وغيرها من مؤثرات طبيعية تعمل في نفوس هؤلاء المواطنين .

و يشير آلان برايس إلى هذين المجلدين النثرين فيقول :

« هنا — كما في كل كتاباته — نجد أن معالجة سنج هي معالجة الفنان الذي يحاول أن يعبر عن نوع من الحقيقة أكثر حيوية ، وأكثر عالمية من تلك التي توجد لدى المؤرخ أو العالم الطبيعي أو الاجتماعي . فعن طريق الملاحظة الدقيقة والقبضة المتمكنة على الحقائق نجد أنه لا يهتم بالظواهر أو المجردات ، كما يهتم بتفهم طبيعة

المكان وسكانه والكشف عنها . ومن حيث الطريقة أيضا فإنه يشبه الشاعر الذي يبنى كل موضوع وكأنه أغنية شعرية حول حالة مزاجية رئيسية أو حدث « (٢٧) .

لقد كانت جزر الآران عالما مصغرا لما يمكن أن يعتبره سنج ذا وزن في الحياة، ولقد استمد مادة مسرحياته من هذين الكتابين . فثلا قد يبدو موضوع مسرحية فتى الغرب المدلل بعيد الاحتمال ، بل مستحيلا للقارئ العادي ، ولكن سنج يروي لنا أن هذه القصة لها جذورها بين سكان غربي أيرلندا . فإننا نقرأ هذه الفقرة في كتاب جزر الآران :

« كان كشييرا ما يحذثني عن رجل من كونوت قتل أباه بضربة معول وهو منفل ، ثم هرب إلى هذه الجزيرة ، وألقى بنفسه تحت رحمة الأهالي الذين يقال إنه على علاقة بهم . فأخفوه في جحر — دلني الرجل العجوز عليه — وتركوه في مأمن لعدة أسابيع ، رغم أن الشرطة أتت وبحث عنه ، وكان يسمع وقع أحذيتهم وهي تحبب على الأحجار من فوق رأسه . ورغم الإعلان عن مكافأة ، فإنهم لم يرشدوا إليه ، إذ أن الجزيرة لم تستجب لذلك ، وبعد متاعب كثيرة وضع الرجل على سفينته أبحرت به إلى أمريكا » (٢٨) .

ولكن سنج كان فنانا ، وعن طريق رؤياه الشاعرية استطاع أن يبتكر شيئا يختلف عن المؤرخ والصحفي . وهنا يقول بويد :

« إن سنج لا يخرج بطريقة آلية ذلك الذي يسمعه في الأكواخ . إنه يصقل المادة الخام في حديث الفلاحين حتى تتفق تماما مع نبع خياله . ومن هنا نجد هذا التوافق الرقيق بين الفكر والتعبير . لقد اندمج تماما في حياة هؤلاء الناس ، ومزج رؤياه بالروح الجالية الأصلية ، ومن ثم استطاع أن يخلق و يبتكر ، بينما غيره اكتفى بالوصف وكتابة التقارير » (٢٩) .

٥ — محاولة تفسير الدوافع إلى الشغب الذي صاحب عرض مسرحياته :

إذا كان سنج هو ذلك الفنان الذي أحب وطنه بكل قلبه ، فلماذا إذن كل هذا الشغب في مسرح الأبي أثناء عرض مسرحياته ؟ فعندما عرضت مسرحية فتى الغرب المدلل أثارت جدلا كثيرا ، وأدت إلى شغب شرس . فكان استقبالها مثالا

قيحاً لهستيرياً الغوغاء، وقد رويت هذه المشاغبات من مصادر مختلفة، وبروايات متعددة. وكان أول عرض لهذه المسرحية في يوم السبت السادس والعشرين من يناير سنة ١٩٠٧. واستقبل الجمهور الفصلين الأول والثاني بسكون غيم وبعض الإطراء. فأرسلت الليدي جريجوري برقية إلى و. ب. بيتس الذي كان في اسكتلندا تنبئه فيها بنجاح المسرحية. ولكن عندما رفع الستار عن الفصل الثالث بدأت المتاعب. فلم يستطع المتفرجون التحكم في أنفسهم عند ذكر كلمة «قيص نوم»:

كر يستي: إني لا أبغي سوى بيجين، ولن أبالي إذا أحضرت لي باقة من الإناث المنتقات يصطففن في قِصان نومهن من هذا المكان حتى العالم الشرقي (٣٠) ..

واهتمت الصحافة منج بالحقاقة، والمسرحية بالحقارة والقذارة، وبأنها مكتوبة بأبشع لغة تفيض بالجمجمة والسباب الذي لا ينقطع، وبافتراء جنوني على الشعب الايرلندي (٣١). وفي يوم الاثنين زاد الأمر سوءاً. فلقد قلت الزمام من المتفرجين، وأصبح الممثلون على خشبة المسرح لا يسمعون بالمرّة، وتحولت المسرحية إلى عرض صامت. وهنا يصف لنا الآن برايس ما حدث في ليلتي الثلاثاء والأربعاء:

«في ليلتي الثلاثاء والأربعاء هاج المسرح المزدهم في شغب غريب، وأصبح الممثلون لا يُسمعون، فتحركوا في صمت، وتوقفوا فقط ليتفادوا القذائف أو ليصدوا الهجمات على خشبة المسرح. ثم بدأ الجمهور يطلق الأغاني والشعارات، وقعقت الصرخات وعلا المواء والتهديدات واللعنات. ونفخ في الأبواق، ودقت الأقدام وخبطت العصي في الأرض والمقاعد، وجاهدت الشرطة في الحفاظ على النظام، فكان ذلك دليلاً على بداية الأعصار» (٣٢).

وفي ليلتي الخميس والجمعة لم يظهر أي تحسن على الموقف، ومع ذلك فقد كان الجمهور سلبيّاً نوعاً ما، وقبضت الشرطة على شخصين أو ثلاثة، واستطاع المتفرجون أن يتابعوا المسرحية إلى حد كبير.

وفي ليلة السبت كان المسرح مكتظاً برجال الشرطة، واستطاع المتفرجون لأول

مرة أن يستمتعوا بعرض للمسرحية دون اضطراب أو شغب .

وفي ليلة الاثنين الرابع من فبراير عقد بيتس اجتماعا عاما في مسرح الأبي الذي ازدحم عن آخره، واستطاع ذلك الكاتب الكبير أن يقضي على ظاهرة الشغب هذه .

ولا شك أن هناك أسباباً عدة وراء هذا الحدث النادر . فإن الإشارة إلى ملابس المرأة الداخلية في إيرلندا ذنب لا يغتفر . وذات مرة سألت الليدي جربجوري الخادمة التي تعمل في مسرح الأبي عن رأيها في كلمة « قيص نوم » فقالت بأنها تمتنع عن ذكر هذه الكلمة حتى ولو كانت في حجرها بمفردها . (٣٣) وهناك اعتراض آخر على مسرحية فنى الغرب المدلل بسبب لغتها العنيفة وسخرتها من الأساء المقدسة ، واستخدام تعبيرات مثيرة دنيوية ودينية دون تمييز . فلم يكن هناك داع للقفز بالأساء المقدسة والتلميحات الدينية ، ولا سيما بالنسبة للإيرلنديين ذوي الحساسية الشديدة لدينهم . ولقد اعتبر الإيرلنديون المسرحية تشوها حقيقيا لسمعتهم الغرض منه تصويرهم على أنهم لا يصلحون للحكم الذاتي . فإن شباب إيرلندا كانوا في منتهى الحساسية بالنسبة لتصوير إيرلندا أو الحديث عنها . فكانوا يرون أن وطنهم يجب أن يكون فوق كل الشبهات في فترة تعتبر من أحرج لحظات حياته وأدقها . والأدهى من ذلك أن المتطرفين من ابنائها يعتبرونها فوق كل فساد ، وتسودها الفضيلة ، وإذا ظهرت أية رذيلة بين الإيرلنديين فلا بد أن تلقى باللوم على الانجليز . وفي الواقع أن القادة الوطنيين المستنيرين اعترفوا أن بأيرلندا بعض الرذائل ، ولكنهم في الوقت نفسه كانوا يصرون على أنه من واجب الفنان أن يرسم صورة مشرقة لبلده تحت هذه الظروف الحرجة . فقد آمنوا بأن رؤيا السياسي لبلد حر متحد يجب أن تلو على رؤيا الفنان .

ولم يتحمل هذا الموقف الشاذ بعض الفنانين من أمثال جويس ، وفضلوا المنفى الاختياري ، إذ أنهم إقنوا بأنهم لا يستطيعون أن يخدموا بلدهم عن طريق الدعاية بل عن طريق الفن المبكر الأصيل الذي يمكن أن يجد استجابة في العالم أجمع . وهنا يعرض آلان برايس لموقف بيتس :

« لقد اتفق بيتس مع سنج على هدم الصورة القديمة البالية للرجل الايرلندي كشخص أبله أحرق لا يتحكم في نفسه ، كثير الكلام ، خانع أو ثائر أو مغن أو باك . ولكنها اعترضوا على توليفة القوميين لصورة جديدة للرجل الايرلندي على أنه متدين و طاهر ودؤوب . فهما يدركان ان المجردات والصور الجامدة قد تعترض واقعية الفن التي تمنح الحياة ، وتكيف الناس حتى أنهم لا يميلون إلى تقبل أي شيء لا يسمح بالتبسيط الشديد » (٣٤) .

أما برناردشو فإنه بطريقته الساخرة اللاذعة يهاجم موقف هؤلاء الايرلنديين المتطرفين :

« لقد كتب جون ملنجتون سنج مسرحية رائعة تسمى فتى الغرب المدلل التي أصبحت الآن من الكلاسيكيات . ولا تتركز هذه المسرحية حول صفة ايرلندية خاصة ، بل تعالج ضعف البشرية العام : عادة الإعجاب بالأوغاد الجسورين .. حسن : إن هؤلاء الدبلننيين الأغبياء ساورهم فجأة فكرة نيرة ، وهي أن السخرية من حاقات البشرية إهانة للأمة الايرلندية ، لأن الأمة الايرلندية هي الجنس البشري ، وليس بها حاقات ، بل نقية جميلة مقدسة يضطهدونها الانجليز » (٣٥) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لم يكن عمل سنج بالأمر المحبب ، فقد كان عليه أن يكشف عن الايرلنديين في وجه الحقيقة بدقة جعلتهم يصرخون و يشورون . وهنا يشير ايرفينج سوس إلى إنجاز سنج الفني :

« إن دقة سنج التي لا هوادة فيها لأكثر مما تحتمل . إن أعيننا لتتهزأ أمامها ، وإن الكلمات التي يختارها — مثل الأشياء التي تعبر عنها — مباشرة وخفيفة ، ولا يتحملها الذوق التقليدي ، وهي في نفس الوقت مليئة بالجمال الحيوي في حقيقتها وصدقها بالنسبة لظروف الحياة ، وبالنسبة للشخصية التي تصفها ، وبالنسبة لما توحى به من عواطف . إننا كأننا نظرننا في المرأة للمرة الأولى ووجدنا أنفسنا في منتهى القبح .. إننا نخشى أن نواجه أنفسنا .. إننا نصرخ » (٣٦) .

٦ - شخصية الشريد في مسرحات سنج :

من الواضح أن شخصية الشريد كانت ذات جاذبية خاصة عند سنج . فإن الشخصيات الرئيسية في كوميديات سنج تتجول على الطرق الفرعية في الريف الايرلندي بحشا عن شيء غامض هم أنفسهم لا يستطيعون تحديده . ولاشك أن كريسستي ماهون - بطل مسرحية فتى الغرب المدلل هو أشهرهم جميعا . وهناك كذلك الشريد في مسرحية ظل الوادي . وعندنا كذلك مارتن دول وزوجته ماري دول والقسيس المتجول في مسرحية بئر القديسين ، وميكل وسارة كيسي في مسرحية زفاف السمكري . وهؤلاء المتشردون عبارة عن سماكرة وغجر وأبناء سبيل .

و يعرف سنج نفسه من أين ظهرت هذه الشخصيات المثيرة . كما كتب مقالا خاصا سماه « متشردو وكلو » . وكذلك اشار إليهم في مقال آخر بعنوان « قصة من اينشمان » حيث يقول :

« إن الشريد في ايرلندا لا يعبأ كثيرا بالقانون و يعيش دائما في العراء ، صحيح البدن معتدل المزاج . و واضح في مقاطعة و يكلو - على الأقل - أن هؤلاء الناس نادرا ما يطلبون إحسانا بحجة سوء الصحة ، ولكنهم يسألون ببساطة « هلا ساعدت رجلا فقيرا على قارة الطريق ؟ » أو « هلا اعطينتي أجر مبيت ليلة لأنني أسير على قدمي منذ شروق الشمس ؟ » وإن هؤلاء المتشردين يُعمرون طويلا بسبب صحتهم الجيدة و « قواهم الحارقة » (٣٧) .

ولم يكن هؤلاء المتشردون دائما سعداء ، فإن العناصر المأسوية كانت تتخلل حياتهم ، ولاسيما في مقاطعة و يكلو . وهنا يضيف سنج :

« في هذه التلال ينقضني الصيف في أسابيع قليلة بين ربيع متأخر مليء بالرائحة العطرة والألوان البديعة ، وخريف مبكر مليء بوحشة الفناء . وكثيرا ما يحدث - ونحن نعي تماما ذبول الجمال المستمر - أن يحمل حادث ما من حياة المتشردين لمسة إنسانية تلون مزاجنا الشاحب » (٣٨) .

وكان هؤلاء المتشردون يدمنون الشراب ، و يعيشون في فقر مدقع ، وليس عليهم

ما يسترهم من الثياب. كما كانوا في شبه حرب دائمة مع الشرطة التي كانت تعاملهم بمنتهى القسوة.

و يقيم سنج ظاهرة التشرد بطريقته الرائعة :

« في كل ظروف حياة التشرد هذه نجد نوعا من الوحشية تعطيها رومانسية وقيمة خاصة لأولئك الذين ينظرون للحياة في أيرلندا بعين تعي الفنون أيضاً . ففي كل الحركات الفنية الصحيحة نجد أن كل متغيرات تطرأ على الأنماط البشرية العادية تزداد إثارة بالنسبة للرجل العادي ، وهذه الطريقة نجد أن الفنون الرفيعة وحدها هي العالمية .. ولكي أبسط الموضوع أقول إن الشريد في الحياة الواقعية ، وهاملت وفاوست في الفنون إن هم إلا متغيرات » (٣٩).

وقد تبدلنا نظرة سنج إلى هؤلاء المتشردين نظرة عاطفية ، ولأسف أن لقاءاتنا مع هؤلاء المتشردين لا تبهرنا ، لأنهم لا يشبهون من قريب أو بعيد الأبطال الرومانسيين في المنفى . ولكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا تلك العلاقة الوثيقة بين متشرد سنج ، واهتمام العصر الفكتوري بالتشردين . ولقد اهتم بهم كثيرا كل من بوشكين وتولستوي وفكتور هوغو وميربي وأميل زولا . وفي عامي ١٨٤٤ — ١٨٤٥ قام هوت بدراسات لغوية رائدة لهجة هؤلاء المتشردين ، كما فعل ذلك أيضا أ.ج. سيباتي عام ١٨٧٠ . وأصبحت موسيقى الفجر مصدرا لإلهام كبير لكل من ج. براهز وج. ستراوس ، وكذلك جورج بيزت في « كارمن » .

ولقد اهتمت بريطانيا كثيرا بظاهرة التشرد ، ففي أواخر حكم الملكة فكتوريا انجبه كثير من القراء إلى أدب المتشردين بحثا عن المتعة والتسلية . وفي عام ١٨٥١ كتب جورج بورو كتابه « لا فتجرو » يشرح الدوافع التي حدث به وهو ابن لأحد النبلاء أن يصبح متشردا بعد أن تلقى دراسة عليا ممتازة في الأدب واللغة . فلقد حاول بورو أن يشق طريقه في لندن ولكن رجال الأعمال خربوا الذمة استغلوه كمرتزق وخدعوه وملاؤا نفسه « اشمئزا بالعام » (٤٠) ولذا انجبه إلى الطريق لأنه رآه مفتوحا لكل إنسان ، وزادت دهشته إذ بدأ يشعر بكيانه وبدأ يحس بدبيب الحياة في نفسه . ولا داعي لأن نبتعد كثيرا ، فإذا اعتبرنا بورو أول متشرد أدبي

هام في العصر الفكتوري فيمكننا أن نعتبر سنج آخر المتشردين ، فقد تحول في المانيا وفرنسا وابطاليا في الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، كما أنه زار جزر الآران أربع مرات والمملكة فكتوريا ما زالت تتربع على العرش . ومثله مثل بورو كان معجبا بالطبيعة ولديه من الخبرات ما لا تتوفر إلا لمن يجوب الأتربة والحواري . وإن عبارة « الغجري المثقف » كانت شائعة في ذلك الوقت . وبالنسبة لهذا النوع من الشريد كانت الدنيا ما زالت مليئة بالآمال ، لأن الحياة لم تكشف بعد عن خيبة آماله .

وهمنا كثيرا متشردو سنج هؤلاء لأمرجتهم الحية المتوقدة ، ولأنهم صادقون مع أنفسهم ، فلم تولوهم بعد عدوى هذا العالم . صحيح أنهم لم يصلوا مرحلة الكمال البشري ، وهم ليسوا محبين إلى نفوسنا لكثرة شجارهم وعربدتهم ، ولكننا نجدهم من ناحية أخرى على اتصال وثيق بالحقائق الأساسية في الحياة أكثر من القساوسة المثقفين والفلاحين الذين يعيشون على الملل ، بل المواطنين العاديين .

أما بالنسبة لسنج فإننا نجد أن هذا الشريد المحتر الحر الطليق الذي لا مأوى له والذي يعيش في عزلة عن المجتمع العادي — هو رمز الفنان — ففي مسرحية ظل الوادي تتقبل نورا الشريد رفيقا لها بهذه الكلمات « ولكن حديثك ممنوع ولطيف أياها الغريب ، ومعك سأرحل » (٤١) وفي نفس الوقت يتردد الشريد أمام كلمات دان — زوج نورا — عندما يخبره بأن نورا سيئة التصرف ويتساءل : « هل هي كذلك يا سيد البيت وهي متحدثة رائعة ؟ » (٤٢)

وهذه فقرة أخرى من مقال سنج « متشردو وكلو » تلقي الضوء على طبيعة المتشردين : « لقد أسف الكثيرون على كثرة المتشردين ، ولكنها علامة مثيرة ، فحيثما وجدنا العامل في الريف وقد احتفظ بحيوته ، وتميز بمزاج خاص من وقت لآخر ، فإننا نشوق وجود عدد من المتشردين . وفي الطبقات المتوسطة نجد أن الولد الموهوب هو أفقر الأبناء — وهو عادة فنان أو كاتب دون تطلعات في الحياة . أما في أسرة من الفلاحين حيث المتعة والراحة لا تعلوان كثيرا عن الفقر المدقع فإن الولد الموهوب يغوص معها كذلك وسرعان ما يصبح شريدا على قارعة الطريق » (٤٣) .

وهكذا نجد أن الشريد فنان، وليس مجرد شخص يهوى التسكع . إنه يعلق على جمال الطبيعة بطريقة رائعة، وإن مهارته في استخدام موسيقى اللفظ والصور الجمالية لعلى تباين شديد مع الشخصيات الأخرى، كما يتضح ذلك في مسرحية ظل الوادي :

الشريد : تعالي معي الآن يا ربة البيت، ولن تكون ثرثرتي هي كل ما تسمعين . ولكنك ستسمعين صوت مالك الحزين يصيح فوق البحيرات السوداء، وستسمعين الدجاج البري واليوم والقبر وطيور الغناء في الأيام الدفينة، ولن تسمعي منها حديثاً عن أنك ستكبرين مثل « بيجي كانافاه » أو أنك ستفقدين شركك أو نور عينيك، ولكنك ستسمعين أعذب الاغاني عندما تشرق الشمس ولن يكون هناك عجوزين — عند اذنك — مثل الحروف المريض « (٤٤) .

وهناك نهايتان لمسرحيات سنح : إحداهما تقبل الموت، والأخرى رفض الحياة المستقرة العادية، وقبول حياة التشرد على الطريق . وعندما يعالج سنح موضوع الشريد نجده أكثر تضاؤلاً، لأن الفنان هنا يهجر حياة خشنة رتيبة عادية معرضة للدمار، حيث يقضي الزمان على الجمال، و يلجأ إلى جمال رعيوي ريفي . ولاشك أن تمكن الشاعر من اللغة العذبة الموسيقية يسهم في خلق هذا العالم الجميل، وإن كنا نفتقد فيه نوعاً من الصلابة والتماسك المقنع . ولاشك أن سنح حاول كثيراً أن يجسد عالم الفن، ولكنه لم يكن دائماً ناجحاً في كل محاولاته .

وإن الشريد في مسرحية زفاف السمكري ليس وغداً أو طريد قانون أو أعمى، بل نجد عائلة من السماكرة راضية قانعة بحياتها البدائية . ولدى هؤلاء السماكرة رؤى جمالية خاصة، إذ إن سنح كان ينظر إلى فلاحي إيرلندا نظرة الشاعر الذي يرى الجمال في أكثر مظاهره بدائية . لقد وجد لديهم رشاقة ورومانسية، ووحدة جمالية مع الطبيعة لم يجدها في المجتمع الحضري الحديث . وإن الفقرة التالية من كتاب جزر الآران لتؤيد هذه النظرة عند سنح :

« إن المطبخ ذاته الذي سأقضي فيه معظم وقتي مليء بالجمال والتميز . وإن الشباب التي ترتديها النسوة اللاتي يتجمعن حول النار على مقاعدهن الصغيرة

لشعطي وميضاً ذا ثراء شرقي . ولقد اصطيفت الجدران بلون الفحم ، واتخذت لونا داكنا يحتلظ بلون الأرض .. ولكل شيء في هذه الجزيرة طابعه الخاص ، ويضفي على هذه الحياة البسيطة — حيث لا يعرفون الفن — شيئا من الجمال الفني الذي يذكركنا بالعصور الوسطى . وإن القوارب الصغيرة والمغازل ، والبراميل الخشبية التي ما زالت تستخدم بدلا من الأواني الفخارية ، والشموع المصنوعة في المنازل ، ومخضفة اللبن والسلال — كل هذه الأشياء لها خصائصها المميزة ، ومصنوعة من مواد منتشرة هنا ، وإن كانت إلى حد ما تخص هذه الجزيرة دون سواها ، و يبدو أنها وجدت كرباط طبيعي بين سكان الجزر وعامة الناس » . (٤٥)

وفي مسرحية فتى الغرب المدلل نجد الفنان المتحول بمحدثه الخلاب . وإن جوهر المسرحية يكمن في تطور هذا الفنان الشريد وفي علاقته بالمجتمع من حوله . وتلمح بيچين في كريستي ذلك الشاعر الناشئ :

« لقد سمعت كثيرا أن الشاعر مثلك رجل لطيف حاد المزاج ، يثور بعنف إذا ما أغضبه أحد » (٤٦) وفي أماكن متعددة من المسرحية يشار إلى كريستي على أنه شاعر ، فنقول بيچين إن له « حديث الشاعر ورباطة الجأش » (٤٧) أما الأرملة كوين فتشير إلى أظرائه على بيچين بأنه « حديث شاعر » (٤٨) . وحتى كريستي يتحدث عن نفسه فيقول بأنه « نطق بكلمات ترفع الذؤابة على رأس الشاعر في بلد تجاري » (٤٩) . وحتى الجوائز التي حصل عليها في ألعاب القرية لتجعل منه شاعرا :

هذه هي جوائزني : موسيقى القرب ! قيثارة كان يعزف عليها شاعر في الأيام الخوالي . ناي يجتذب الدارسين من مدينة دبلن (٥٠) .

و يتجاهل القرويون جرعة كريستي المزعومة ، وينظرون إليه نظرة جمالية ، فهو الشاعر الشاب الذي تقبله الفلاحون ، وأعجبوا به ، ولذا فانه يبدأ في تحقيق ذاته . وهنا نجد صورة الشاعر المغترب ، فإذا لم يعد كريستي إلى مزرعة أبيه ليعمل ويكدح ، فليس أمامه إلا مستقبل واحد : أن يصبح شريدا متفيا وشاعرا يهم على وجهه . وفي المسرحيات التي تدور حول التشرد ، عادة ما يظهر الشاعر — أحيانا

يشعذب وأحياناً يرح، ولكنه دائماً طريد على الطرقات، في عزلة عن المجتمع،
وغريب عما حوله .

ومن الواضح أن الموضوع الرئيسي في مسرحية فتى الغرب المدلل هو التو
التدرجي للشاعر. فكر يستي ماهون يبدأ حياة مليئة بالأخطاء الفجة والنواقص
كشاعر. فتشبيحاته متكلفة، وتعبيره عن عواطفه مبالغ فيه، ولغته ضعيفة، ثم ينضج
شيئاً فشيئاً إلى أن نستمتع بشعر سنج الغني المتدفق العميق . إننا نلمس فيه هذا
الترباط الوثيق بين العمل الثري « والحقيقة التي هي أساس كل شعر » (٥١).
وفي نهاية المسرحية نجد « دعائم الشعر بجذوره الممتدة في الطين والديدان » (٥٢).
وهناك تباين واضح بين تعليقات كريستي الأولى — تلك التعليقات المقتضبة
الضحلة — وبين أحاديثه التالية . فثلاً نجده يصف جرائمه بمنتهى البساطة :

« لقد رفعت المول ببساطة وتركت طرفه يسقط على حافة حجمته فسقط عند
قدمي كالجوال الفارغ ، ولم ينطق بصرخة أو زجيرة بالمرة » (٥٣) .

وبالتدرج يكشف نفسه ، والمتفرجون الجدد يحتفلون تماماً عن « الكذابين
الملاعين » الذين خلفهم وراءه . ويصبح حديثه أكثر جرأة وأكثر ثراء :

« لم أرمسلكم قط في الأخد عشر يوماً التي هنت فيها على وجهي في
الطرقات، وأنا أنظر في الحفرة الضحلة والحفرة العميقة عن شمالي وعن يميني،
وفي الحقول المتناثرة والمستنقعات حيث ترى الفتيات الرشقات والنسوة
المتبخترات يضاحكن الرجال » (٥٤) .

إن متعة كريستي الوحيدة — ذلك الشريد الشاعر — هي الطبيعة — ذلك
الوسط الرومانسي الجميل الذي يلائم الشاعر :

« أكون في منتهى السعادة — مثل شمس يوم مشرقة في يوم القديس مارتن —
وأنا أشاهد التورير من الشمال ، أوقع الضباب ، حتى أسمع صوت أرنب تصرخ
فأهرع إلى نبات الجولق » (٥٥) .

كما يصفه أبوه بأنه « متكاسل ، ثثار ، يستلقي على العشب نصف يومه وبطنه
إلى الشمس » (٥٦) ولا شك أن هذا الوصف ينطبق على بعض الشعراء .

ولكن كريستي ينمو ويتضح كشاعر، فنجد وصفه يمتلىء بالصور الجمالية والزخرفة البلاغية وينتهي قصته على الوجه التالي :

كريستي (بطريقة مؤثرة) : وعندئذ أطلت علينا الشمس من بين السحاب والتل ، وسطعت أشعتها الخضراء على وجهي . رفع أبي منجله وقال « يرحمك الله » فرفعت منجلي وقلت « ليرحك أنت ... » .

(يلوح بعظمة في يده وقد امتلأ زهوا وثقة) لقد هوى عليّ بمنجله فقفزت إلى الشرق ثم استدرت وظهري إلى الشمال ، وسددت ضربة على أم رأسه طرحته أرضا وتمدد وقد شقت رأسه حتى الحنجرة (يرفع عظمة الدجاجة إلى تفاحة آدم) (٥٧) .

إذا كان هذا الوصف يكشف عن قدرة كريستي الشعرية فإن شعره يبلغ ذروته عندما يصف العزلة التي كان يعاني منها ، حيث يستخدم تفاصيل بصرية قوية وجلا درامية أخاذة :

كريستي : (في اكتئاب) أنت تعرفين جيدا أن هناك وحشة في المرور بالبلدان الصغيرة ليلا ، والأضواء تضيء من كل جانب ، أو المشي في أماكن غريبة يطاردني كلب أمامي وآخر من خلفي ، أو التوجه إلى المدن حيث أسمع أصوات القبلات وحديث الحب العميق في كل ركن ظليل من أركان القناة ، وأنا أسير بمعدة خاوية تكاد تسقط من بين جنبي (٥٨) .

ومع ذلك فعندما يجد كريستي أن أباه لم يمت نجد أن طريقة كلامه تتغير ويصبح شعره ضحلا أجوف :

كريستي : (يتجه إلى الباب والغضب يكاد يخرسه ثم يتمتم إلى نفسه) لقد تظاهر بالموت .. ثم هاهوذا يعود إلى الحياة ويطاردني كما يطارد ابن عرس عجوز فأرا ، ثم يأتي هنا ليضع سدا منيعا بيني وبين نساء أيرلندا الجميلات ، وليس هو سوى هيكل حيوان ميت نلقيه في البحر .. (٥٩) .

هنا يستخدم كريستي صورا شعرية تقليدية ولكن في مشهد الحب بينه وبين بيچين نستمتع بأغنى الصور الطبيعية حيث يسيطر كريستي تماما على اللغة :

كر يستي : (في استياء) أرحل عنك ! (يتبعها) لن أفعل ذلك . وعندما يحل
الدفء بعد أربعة شهور أو خمسة سنمشي معا نذرع ضفة نهر نيقين تحت ندى الليل
عندما تتصاعد رائحة الأزهار الحلوة ، وسترين الهلال الجديد المتلألئ وهو يغوص
وراء التلال .

بيجين (تنظر إليه وتداعبه) وعندئذ سنمارس هذا النوع من الحب الرخيص على
ضفتي نيقين يا كر يستي ماهون ، عندما يأتي الليل ؟
كر يستي : لن يكون لديك الوقت لتفكري إذا كان حبي لك رخيصا أو نبيلًا ،
عندما تحسن كلتا يدي تطوقان خصرك وأنا أمتص القبلات من شفثيك
المضمومتين « (٦٠) » .

ونجده في قة نشوته حيث يصل حديثه الشعر إلى مرحلة راقية رفيعة :
كر يستي (في نشوة) إني أنصوّر أن المطارنة في لباسهم الكهنوتي لورأوك في هذا
الوضع لفعّلوا كما فعلت الملائكة عندما تدافعت على أسوار الجنة لتلقي نظرة على
هيلين — ملكة طروادة — وهي تتيه في مشيتها جيئةً وذهابًا ، وقد زينت شالها
الذهبي بباقة من الزهور « (٦١) » .

بيجين إذن معجبة بكر يستي كشاعر ، لقد جذبتها « وحشيتها ، وكلماته
الرقيقة » وهذه من صفات الشاعر . وإن أحاديث كر يستي عن الطبيعة تكشف
عن المثل الأعلى لسنج في الشعر ، كما يصفه في مقدمته لكتابه « الشعر » :
« إن الأشياء القوية مطلوبة في الشعر أيضا لتبين أن كل ما هورفع أوريقي
لا يتم عن دم ضعيف . ويمكننا أن نقول بأن الشعر قبل أن يكون إنسانيا ثانية يجب
أن يكون وحشيا » « (٦٢) » .

وفي سيرته الذاتية يصف سنج نفسه « كشاب وحيد وجد عزاء ومتعة في
الطبيعة ثم بعد ذلك في الموسيقى » « (٦٣) » .

و يكتب جيمز ف . كلروي :

« إن فني الغرب المدلل ت مسرح التطور التدريجي لحرفة الشاعر من نقطة التعبير
المُهَوَّش إلى عرض فن ناضج ، جامعا بين اللغة الغنية والنظرة الثاقبة للحياة التي

هي « جذور كل الشعر » . وفي تحقيق ذاته وقدراته نجد أن الشاعر ينمو من مرحلة عدم الشعور بالأمان إلى مرحلة الرجولة والثقة بالنفس . وفي علاقاته بالجموع يتحرك من الاعتماد الأولي على المتفرجين ليشجعوهم إلى الانفصال الختمي عن جمهور لا يفهمه « (٦٤) » .

٧ - علاج سنج لموضوع الوحدة في مسرحياته :

لاشك أن سنج يرفض كل ما هو « كئيب وشاحب » ويجب كل ما هو « غني وحي » كما أن أساس فنه كله هو الحقيقة كما يراها بخياله : إنه يرى متعة غنية في هورائش وفاتن وحشي في الطبيعة ، ويمكن الوصول إلى هذه الحقيقة عن طريق غميلة « متأججة ورائعة ورقيقة » (٦٥) . ولكن جنباً إلى جنب مع هذه النظرة الفنية للحياة الإنسانية نجد أن سنج يدرك تماماً ذلك الجانب المظلم في الحياة والتي يعبر عنها بالوحدة أو العزلة وما فيها من وحشة وتعاسة وشقاء . فموضوع الوحدة يسود كل مسرحياته . إذ تدور أحداث مسرحياته في أماكن منعزلة موحشة ، والأشخاص يعانون الكثير ، والحزن البشري لا يمكن إغفاله . ولذا نجد أحد المشاهد في جزيرة نائية إلى الغرب من أيرلندا ، ومشهداً آخر في منطقة جبلية موحشة ومشهداً ثالثاً في حانة ريفية غارية . كما نجد كوخ نوراً بريك منعزلاً عند رأس أخدود طويل . وتتحرك دبردرا في أماكن نائية موحشة ، ثم تعزل قبل موتها بعيداً عن حبيبها . وهكذا نجد أن سنج يحاول في مسرحياته تصوير ذلك الصراع من أجل التخفيف من العزلة الروحية . وهذا بالطبع يثير نوعاً من الشفقة والرعب المختلطين بالرهبة والجمال . إن شخصيات سنج تتعذب وتموت في تطلعها إلى الصبغة والونس ، وإلى شخص ما يدخل حياتها ، ويساعدها على التخلص من العزلة التي ولدت فيها . فنجد مور يا في مسرحيته الراكبون إلى البحر تعاني من عزلة قاتلة بسبب موت أولادها الواحد تلو الآخر ، وتعرف مصيرها المحتوم إذ تشير إلى آخر أولادها وتصرخ « لقد ذهب الآن ، وعندما يهبط الليل الأسود ، لن يكون لي ولد في هذه الدنيا » (٦٦) .

إنها ترمز لكل الأمهات الشكلى اللائي فقدن أبناءهن بطريقة أو بأخرى

وأصبحن يعانين من عزلة الموت أهون منها وأخف .

ومسرحية ظل الوادي تدور حول معاناة نورا ببرك من العزلة رغم عيشها مع زوجها العجوز . إذ هي غريبة في بيتها لايربطها به حب أو لفة أو وثام فهو رجل مشاكس طويل اللسان لا يقيم لها وزنا ، ولا يقوم بينها تفاهم . وهكذا نرى أن موضوع المسرحية هو نضالها ضد هذه الوحدة القاتلة . ففي حديثها مع الشريد نرى أية حياة موحشة تحياها هذه الزوجة الشابة :

« رحم الله دارسي : كان دائما يطل عليّ هنا وهو يمر جيئة وذهابا . لقد أصبحت في عزلة قاتلة بعد رحيله لفترة من الوقت .. ثم أصبحت سعيدة ثانية ، إذا كنت تسمي هذه سعادة أيها الغريب ، لأنني تعودت أن أكون وحيدة » (٦٧) .

ثم تعبر عن ندمها لزوجها من الرجل العجوز لأنها تشعر بوحدة في صحبته :
نورا : (تخرج جورب النقود من جيبها وتضعه على المائدة) في الليالي الطويلة أفكر كم كنت مغفلة يا ميكال دارا — فأقائدة قطعة من الأرض عليها أبقار ، وأغنام على التلال المجاورة ، بينما يجلس الإنسان ينظر من باب مثل هذا الباب ، ولا يرى سوى الضباب يتدحرج في المستنقع ، ثم الضباب ثانية وهو يصعد من المستنقع ، ولا يسمع سوى الرياح تزار في الأشجار المحطمة المتخلفة من العواصف ، والقنوت تعج بالأمطار ؟ (٦٧) وعندما يطردها زوجها من المنزل و يعرض عليها الشريد أن يصحبها على الطريق تشعر بالأمان والطمأنينة وبشيء من المتعة بخيال الشريد ، ثم تقرر الذهاب معه لعذوبة حديثه ورقة حاشيته ، وتحاطب دان — زوجها العجوز :

نورا : تظن أنك أتيت أمرا رائعا بتظاهرك بالموت ؟ ولكن ما كل هذا ؟ كيف لامرأة أن تعيش في مكان موحش كهذا دون أن تتحدث إلى المارة من الرجال ؟ وكيف ستعيش أنت من اليوم دون أحد يرعاك ؟ أية حياة ستحيها سوى حياة قاتمة يا دانييل ببرك ؟ وأؤكد لك أنه لن يمضي وقت طويل قبل أن ترقد تحت هذه الملاعة وتموت فعلا (٦٩) .

وفي مسرحية زفاف السمكري نرى سارة في عزلة ، فهي بعيدة عن الناس وتريد أن تتخلص من وحشتها عن طريق الزواج ، بل وتذكر ميكال بأنه هو الآخر

وحيد، ولذا فإنه يوافق على الزواج منها . وحتى ماري العجوز فإنها تدرك أن زواج سارة وميكل سيتركها وحيدة . ولذا فإنها تقف حجر عثرة في طريق هذا الزواج ، بل تصرخ صراحة في وجه سارة : « أين أنت ذاهبة ؟ عودي ثانية ولا تتركتيني وحيدة عندما يهبط الليل الجميل » (٧٠) فإذا ما أيقنت أن سارة تصر على الزواج فإنها تسرق علبة الصفيح التي وعدت سارة بإعطائها للقيس في مقابل عقد قرانها ، حتى تبيع هذه العلبة وتتعاطى شرابا ينسها وحدتها . وهنا تقول :

« جيمي نيل شاب لطيف وسيعطيني شرابا جيدا مقابل العلبة ، وإذا بقيت بالقرب من رجال الشرطة غدا للفترة الأولى من السوق فلن تستطيع أن تضربني . وحتى لو فعلت ذلك فما قيمة ضربة خفيفة على الرأس إذا ما قورنت بجلوسي وحيدة في ليلة جميلة أسمع الكلاب تنبح والحفايش تصرخ ، وأردد أن بيني وبين الموت لحظة » (٧١) .

أما في مسرحية « بئر القديسين » فالوحدة مرتبطة بموضوع مأسوي مؤلم وهو العمى . وهنا يسأل سنج : هل يشعر الإنسان بالوحدة وهو أعمى ، أو وهو مبصر يرى ما في العالم من خداع ؟ إن مارتن وماري دول أهميان يعيشان على الخيال ويتصوران الطبيعة والمجتمع حولهما كأجل ما يكون . ثم بظريته ما وبعد أن شرابا من بئر القديسين يستردان بصرهما ويريان العالم من حولهما وقد فاض قبحا وغشائنة بل لا يجدان جمالا في بعضها ويتنافران . وعندما يصبح مارتن أعمى ثانية يشعر بحاجة الملحة إلى صحبة ماري :

مارتن : سأكون وحيدا من اليوم ورغم سوء الناس جميعا فكان من الأفضل أن تجلس معي ماري دول نفسها ، تلك العجوز القذرة المتجعدة بدلا من أن أكون وحدي أتوقع أن ألقى حتفي هنا وأنا أجلس وحيدا في الهواء القارس ، أسمع قدوم الليل والشحاحير تحوم حول الأشواك تصبح لبعضها ، أو عربة تبعد نحو الشرق وأخرى نحو الغرب ، وقد ينبع كلب ، وقد تعبث نسمة بالأغصان (ينصت و يتندبعمق) .. سأنتهي وأنا أجلس هنا أفقد بقية حواسي كما فقدت بصري لأن أي إنسان يرتجف إذا ما جلس هنا يسمع صوت تنفسه (يحرك قدميه على الأحجار) أو

صوت قدميه حيث تتحرك أشياء غريبة، وتتكسر الأغصان الصغيرة (تنهد ماري دول فيلستنت إليها في فرع) حتى أنك تقسم بالشمس والقمران شيئا ما يتنفس على الأحجار» (٧٢)

و يصبح هو وزوجته في منتهى السعادة عندما يعودان إلى بعضهما في عالم الحلم بالجمال وبلحية طويلة له وشعر جميل لها حتى إنه يرفض أية محاولة لإعادة بصره ثانية. وهكذا كانا شقيين وحيدين في عالم المبصرين، إذ لك العالم الغريب عليهما حتى إن البصر نفسه كان بالنسبة لهما «شيئا غريبا يزجج المرء» (٧٣). إنها يريان بمخيلتهما في الأحلام ما لا يريانه بعيونهما البصرة.

وفي مسرحية فتى الغرب المدلل نجد موضوع الوحدة واضحا جليا بل هو المحور الذي تدور حوله أحداث المسرحية. إن بيچين مايك في حاجة إلى شخص لطيف يؤنس وحدتها ولكن ليس أمامها إلا شون كيوخ الأبلة المسكين. وفي صحبته تشعر بوحشة وبؤس، وتعبر عن ضجرها ومللها وهي تخاطبه:

بيچين: (تنظر إليه بمحاولة لإفادته وهي تفتعل أمام الترفة): عجب يا شائين أن يهتم البابا بأمثالنا، لأنني لو كنت مكانه لما ألقيت بالآلهة لهذا المكان، حيث لا يرى إلا ليناهان الأحمر بعينه الخولاء، وپاتشين الأعرج، وأوغالة ملراني المجنونة التي طردت من كاليفورنيا وقد فقدت عقلها. إننا حفنة غريبة من الناس في هذه الأيام إذ نزعج البابا في كرميه المقدس (٧٤).

فبيچين تخشى الوحدة هي الأخرى وهي حانقة على أبيها الذي ذهب إلى مناحة كيت كاسيدي وتركها وحيدة بائسة تعد الساعات حتى مطلع الفجر. ولذا فإنها قد صوّرت كريسبي على أنه فتى أحلامها وأنه منقذها من الوحدة التي تعاني منها. وهو الآخر قد وجد إنسانا لوحشته فيقول: «حسن: هذا مكان لطيف استطيع أن أقضي فيه بقية عمري وأنا أسب وألعن مع المسيحيين بدلا من صحبة كلابي وقططي» (٧٥) وإن أكبر ميزة سيجنيها من حب بيچين وتعلقها به، هي القضاء على الوحدة. ولذا نراه ثائرا على أولئك الذين جعلوا منه بطلا بسبب أكذوبة ويقول بأن صحبتهم أسوأ من الوحدة القاتلة:

«توقفوا عن الصراخ فإنكم إذا كنتم قد صنعتُم مني رجلا عظيما بسبب أكذوبة فإنكم جعلتموني أفكر الآن فيما إذا كانت الوحدة أفضل من الاختلاط ببلهاء هذه الأرض» (٧٦) وهذا يذكرنا بجاري ومارتن دول اللذين فضلا العمى وحياة الأحلام على عالم جهول مليء بالشر.

وتختتم بيچين المسرحية بصرخة كلها أسى وحسرة إذ فقدت فتى أحلامها الذي وجدت نفسها فيه وستعود إلى حياة أشد وحشة وعذابا .

وفي مسرحية ديردرا فتاة الأحران نجد أن المحرك الوحيد للأحداث هو الشعور بالوحدة . فيحاول نيشي أن يكسب قلب ديردرا مذكرا إياها إلى أنها لم تولد لتكون وحيدة : « ومع ذلك فإنه لأمر موحش أن تكوني في هذا المكان وقد وُلدت لصحبة عظيمة » (٧٧) .

وفي هذه المسرحية تختلط الوحدة بنشوة عند ديردرا تفوق الوصف فتقول للواركيم :

ديردرا : إنني أعيش في رعب دائم سواء ذهبت أم بقيت على حالنا يا لواركيم ، حتى إنني أسأل نفسي كل يوم : هل سيكون يومنا هذا كأمننا ، وهل سيكون الغد شبيها بنظيره من العام الماضي ؟ وإنني لأفكر طوال الوقت إذا كانت اللعبة جديرة بأن نلعبها : نواصل نفس الحياة على نمط واحد حتى نضمرو ونشيخ ، ونختفي منا المرح إلى الأبد (٧٨) .

وحتى حبا لنيشي فنراه تمزجه بخوفها من الوحدة القائلة : « ليس هناك شيء موحش مثل حب يعد الساعات ومعظم المحبين في سبات عميق » (٧٩) ومن ناحية أخرى نجد نيشي يتألم من أجلها و يقلق عليها إذ أن وحدتها ستزداد بعد موته : « ... إنه لأمر قاس مرير أن يترك المرء هذه الأرض ، ولكن الأسوأ من ذلك والأشد مرارة أن أتركك وحيدة وفي عزلة ، وأنت تنوحين على وجهها دائما » (٨٠) اما كونور الذي قضى على الحبيين فإنه يشكو من الشيخوخة والوحدة ويشير إلى « قصره الذي يمتد شرقا وغربا دون رفيق و(هو) أشد عوزا من لصوص ميث » (٨١) ثم يضيف : « هناك حزن واحد لا نهاية له : هو أن يكون المرء عجوزا

وحيدا» (٨٢). وهكذا فإن ثلاثهم مرتبطون بعنصر الوحدة ، ديدررا ونيشي وكونور. وتلخص لنا ديدررا الموقف كله بقولها :

« اقول إننا ونحن بجوار هذا القبر نبدو ثلاثة أشخاص يعانون ألم الوحدة. وبجانب مقبرة حفرت حديثا لا يمكن لرجل أن يفكر في شفتي امرأة أو في الرجل الذي يبغضه . لن يمضي وقت طويل قبل أن يحفر قبرك أنت في ايثن ، ولسوف ترقد فيه مرتاح الضمير لو أنك استدعيت آتيل وأردان حتى نتناول العشاء معاً ، جميعاً ، ونسد هذا القبر، فسنعم بالهناء منذ اليوم، ومن حولك في ايثن اربعة أصدقاء جدد مثلنا» (٨٣).

هنا تتوقع ديدررا أن تجد الايناس من الوحشة بعد الموت . ستسكن إلى جوار غيرها وسيجد كونور الصحبة والحب اللذين لم يجدهما على ظهر الأرض . وهكذا في تصويره لموضوع الوحدة يشبع سنح خيالنا بتصويره الرائع ومرحه الغزير وجديته المأسوية ، تلك الأشياء التي لا تتجمع إلا في شاعر رائع مثل سنح .

٨ - خاتمة :

لقد انتقد سنح كلا من ايسن وزولا لكلماتها « الباهتة » ولم يتنبه إلى الخاصية الشعرية عند ايسن التي هي أساس بناءه الفكري ، وبالإضافة إلى ذلك فإن ايسن - شأنه شأن سنح - قاوم كل ما هو عادي ومبتذل في دراما عصره . فقد كان سنح رائعا ولكنه كان « جزريا » . فلم يقل إلا القليل عن الدراما في إنجلترا المعاصرة له . ومسرحياته تنتمي إلى فترة قصيرة من الوقت ، فكلها كتبت في العقد الأول من القرن العشرين . ولقد عاصر - إلى حد ما - كلا من شو وجرانثيل باركر وجولزورزي . وقبله بقليل كان ذلك الايرلندي المتألق المتألق أوسكار وايلد . وكان وايلد لا يكتب شيئا ذا طابع إنجلو ايرلندي . لقد تأثر كثيرا بكنجريف وشريدان وأفاد كثيرا من الفارس والميلودراما المنتشرة في إنجلترا في القرن التاسع عشر . ولقد أثرى لغته كذلك بقراءة دراما القرن السابع عشر، بينما سنح أفاد من ثروة الحادامات في و يكلو . ومن ناحية أخرى نجد أن شو استخدم اللغة الانجليزية السائدة بفصاحة الايرلنديين .

ولقد احتل سنج مكانا مرموقا في عالم الدراما ، ولو أنه خشن وجاف مثل ابسن وزولا اللذين لم يرتع اليهما . وفي دراستنا لسنج يمكننا أن نتذكر كلا من تشيكوف ولوركا . فكلاهما عالج حياة الريف وفي كليهما شعور بالماضي والمستقبل ، تماما كما نجد في سنج . وإن شخصيات تشيكوف ولوركا تتحرك في نطاق ضيق تنتظر الفناء كما كان سنج يتنبأ بذلك . ولكن سنج اتخذ خطوة أخرى : فقد حاول أن يرفض تركة القرن التاسع عشر ومع ذلك لم يستطع أن يفعل ذلك ، إذ ليس من السهل التخلص من الماضي .

إن سنج كاتب مسرحي إيرلندي كلاسيكي . إنه أكثر دقة من أوكيسي وأكثر امتدادا في الأرض من بيتس . ولم يكن مجرد مسجل للحياة الريفية الأيرلندية . إنه لا يقف فقط على قدم المساواة مع كتاب النهضة الأوربية في أيرلندا ، بل مع من ينتسبون إلى الحركة الجمالية الذين حاولوا أن يجدوا في الفن ما افتقدوه في الحياة ذاتها .



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

1. Herbert Howarth, "The Irish Writers, 1880-1940": Literature Under Parnell's Star, London, 1954, p.234.
2. Ibid., p. 234.
3. G. H. Hair, English Literature: Modern, London, 1911, p.248.
4. Robert Lynd, Old and New Masters, New York, 1919, pp. 94-95.
5. Storm Jameson, Modern Drama in Europe, New York, 1920, p.215.
6. H. Howarth, op. cit., p. 237.
7. Synge and Anglo-Irish Literature, Blackwell, Oxford 1947.
8. Greene and Stephens, John Millington Synge, Macmillan, New York, 1959.
9. Charles A. Bennett, The Plays of John M. Synge, Yale Review I, January, 1912, p. 205.
10. W.B. Yeats, Essays and Introductions, Macmillan, London, 1961, p.299.

11. Ibid., p.299.
12. F.L. Lucas, **The Drama of Checkov, Synge, Yeats and Pirandello**, Casell, London, 1963, p.152.
13. Op. cit., p.38.
14. Michael Oh-Aodha, **Theatre in Ireland**, Blackwell, Oxford, 1974, p.42.
15. J.M. Synge, **Plays**, 1969, p.33.
16. Ibid., p.33.
17. W.B. Yeats, **Essays**, Macmillan, London, 1924, p.367.
18. W.B. Yeats, "The Irish Dramatic Movement", in **Plays and Controversies**, Macmillan, p.159.
19. J.M. Synge, **Plays**, Oxford, 1969, pp.103, 104.
20. J.M. Synge, **Collected Works**, Oxford, 1966, Vol. II, p.213.
21. J.M. Synge, **Poems**, Vol. I, p.13.
22. Ibid., p. 13.
23. W.B. Yeats, **Essays and Introductions**, Macmillan, London, 1961, p. 166.
24. J. Masefield, J.M. Synge, **Cuala Press**, Dundrum, 1915, p. 113.
25. Padraic Colum, **The Road Round Ireland**, Macmillan, New York, 1926, p. 352, 353.
26. Greene and Stephens, **John Millington Synge**, Macmillan, New York, 1959, p.302.
27. Allan Price, **Synge and Anglo-Irish Drama**, Methuen, London, 1961, p. 90.
28. J.M. Synge, **Four Plays and the Aran Islands**, London, 1962, p. 111.
29. E. Boyd, **The Contemporary Drama of Ireland**, Talbot Press, Dublin, 1918, pp. 104, 105.
30. J.M. Synge, **Plays**, Oxford, 1969, p. 160.
31. See L. Robinson, **Ireland's Abbey Theatre**, London 1951, p. 53.
32. Allan Price, **Synge and Anglo-Irish Drama**, Methuen, London, 1961, p. 243.
33. See Lady Gregory, **Our Irish Theatre**, London 1914, p. 123.
34. Allan Price, **Riders to the sea, Playboy of the Western World**, Blackwell, Oxford, 1969, p. 6.
35. Quoted by Lady Gregory, **Our Irish Theatre**, London, 1914, p. 217.
36. Irving D. Suss, **Irish Writing**, No. 18 (March 1952), p. 39.

37. J.M. Synge **Collected Works**, Vol. 2: **Prose**, ed. Allan Price, (London, O.U.P.) p. 118.
38. *Ibid.*
39. J.M. Synge **Collected Works**, Vol. 2: **Prose**, ed. Allan Price, (London, O.U.P., 1966), p. 118.
40. See Harold Arol, "Synge's Concept of the Tramp", **Modern Drama**, September, 1962, p. 34.
41. J.M. Synge, **Plays**, ed. Ann Saddlemeier, Oxford, 1969, p. 29.
42. *Ibid.*, p. 22.
43. J.M. Synge **Collected Works**, Vol. 2: **Prose**, ed. Allan Price, (London, O.U.P. 1966), p. 118.
44. J.M. Synge, **Plays**, Oxford, 1969, p. 29.
45. J.M. Synge **Collected Works**, Vol. II, **Prose**, (London, 1966), p. 206.
46. J.M. Synge, **Plays**, Oxford, 1969, p. 119.
47. *Ibid.*, p. 128.
48. *Ibid.*, p. 133.
49. *Ibid.*, p. 135.
50. *Ibid.*, p. 150.
51. *Ibid.*, p. 103.
52. *Ibid.*, p. 103.
53. *Ibid.*, p. 133.
54. *Ibid.*, p. 138.
55. *Ibid.*, p. 143.
56. *Ibid.*, p. 146.
57. *Ibid.*, p. 130.
58. *Ibid.*, p. 133.
59. *Ibid.*, p. 141.
60. *Ibid.*, p. 151.
61. *Ibid.*, p. 152.
62. J.M. Synge **Collected Works**, Vol. 1, **Poems**, (London, 1962), p. XXXVI.
63. **The Autobiography of J.M. Synge**, ed Allan Price, (Dublin, 1965), p. 41.
64. James F. Kilroy, **The Playboy as Poet**, **Modern Drama**, May 1968, p. 27.

65. See preface to **The Playboy of the Western World, Plays**, Oxford, p. 103.
66. Ibid., p. 6.
67. Ibid., p. 20.
68. Ibid., p. 25.
69. Ibid., p. 29.
70. Ibid., p. 43.
71. Ibid., p. 45.
72. Ibid., pp. 86, 87.
73. Ibid., p. 89.
74. Ibid., p. 108.
75. Ibid., p. 120.
76. Ibid., p. 145.
77. Ibid., p. 182.
78. Ibid., p. 187.
79. Ibid., p. 183.
80. Ibid., p. 185.
81. Ibid., p. 199.
82. Ibid., p. 204.
83. Ibid., p. 204.





« بازولينيني »

ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhril.com>

تراجيديا عصرية

ممدوح بدران

« أحب الحياة بشكل مفترس وبشكل يائس ،
واعتقد أن هذا الافتراس وهذا اليأس سيؤدي بحياتي »

بازولينيني

تمرست سنوات على موت «بير بولوبازولينى» مقتولاً ومثلاً بجثته — على يد أحد المراهقين المتشردين «بورجاثارو» (١) في ليلة ٢ نوفمبر ١٩٧٥ بشارع «دي ليدروسكالو، بأوستيا». ومع ذلك فانتزال شخصيته المنفردة تشع وتؤثر في الحياة الإيطالية كمثّل متوهج لأحد فناني إيطاليا المعاصرين الذين واجهوا واقعهم بكل شجاعة مثيراً في الحياة الثقافية والسياسية تساؤلات واجابات تكشف وتعرى وتضيء. ولد (بازولينى) في «بولونيا — إيطاليا» في ٥ مارس ١٩٢٢، ينتقل مع عائلته الى «كازاراسا» سنة ١٩٤٢ حيث ينشر «أشعار الى كازاراسا» باللهجة «الفر يولانية الإيطالية»، يدخل الجيش في «ليقورنو» حيث يهرب و يعود إلى «كازاراسا» التي شكلت كل حسه بمسؤوليته كمشتف، يؤثر موت أخيه سنة ١٩٤٥ في اعماله القصصية الاولى «رومانيون» و «موت شاب» حيث يغلب عليها طابع الانقباض والكآبة والذاكرة، يكتب بحثاً عن الشاعر الشعبي الإيطالي «باسكولي» ويحصل على شهادة الآداب من «بولونيا»، يشغل وظيفة «معلم» من ٤٥ حتى ١٩٤٩ بـ مدرسة متوسطة بـ «فالقاروني»، يسافر الى روما — مع أمه — حيث يعيش حياة صعبة جداً متنقلاً في مساكن أحياء روما الفقيرة، يشغل وظيفة معلم بـ «شامبينو» ثم ينتقل — مصادفة — إلى العمل بكتابة سيناريوهات الافلام، ينتقل مع العائلة إلى «مونتي فيردى» حيث يجمع أشعاره في ديوان «أفضل شبيبة»، يكتب دراسة مهمة سنة ١٩٥٢ عن «الشعر العامي في القرن ١٩». ولواستعراضنا عناوين كتبه واعماله المنشورة — المتلاحقة على طول خمسة وعشرين عاما لأدركنا مدى وعيه بمسؤوليته ككاتب. لقد صنع المستحيل ليرضى عن نفسه كشخصية فنان متفرد ومسؤول، فامتلك وسائط مختلفة للاتصال، مشغولاً ومهتماً بكل شيء يهب الحياة نضارتها، ومحاربا فساد الحياة السياسية والخواء الثقافي بإيطاليا (خاصة ببقالاته العديدة في الجرائد اليومية الإيطالية «المستقلة») حتى آخر يوم في حياته، لهذا فقد كان بالنسبة لجميع الأطراف شخصية مقلقة — وغير مفهومة — شخصية ممثلة بالحياة — أكثر من اللازم —، شخصية مندفعة وغير مريحة.

إن التعبيرات الطازجة والواعية « وفرة أدوات كشف الواقع ، القدرة على التحليل ، إشاعة الأفكار الجديدة ومحاربة التخلف الثقافي ، معقولة تصور الحقائق الحية ودراستها وعرضها » تبدو دائماً في « الازمنة الميتة » رديئة وغير أخلاقية ، ذلك ببساطة لأنها من جهة : غير مألوفة ، ومن جهة أهم : تكشف قناع أحد الاطراف ... و « بازوليني » كان يكشف أقنعة كل الاطراف . كان يقول : « إنني لأقدم سوى نفسي ، لا يوجد ورائي جماعة ولا حزب ، أتحدث دائماً باسمي الشخصي تقريباً ، أعطي الحياة جسدي ونفسي عندما أتكلم » .

إن ثقافته العريضة المتنوعة « كاثوليكية في الأصل ، ثم ماركسية ، ثم تتبع بعد ذلك أفكار سيجموند فرويد » قد شكلت شخصية معقدة التركيب : متوحشة وطفلية ، غامضة وواضحة ، مهاجمة ومعطاءة ، تلقائية ودقيقة في عرض أفكارها ، صافية الذكاء يقظة لكل الظروف الاجتماعية وحسية مستعدة للتقارب ، وفي مركز هذا الكون الانساني الملتهب تتدفق طاقة خالصة من المشاعر . يقول بازوليني : إنني لا أمتلك أية إمكانية للتسلط ، إن لم تكن تلك التي تتسرب إلى بلا موقع فيها هي ليست لدي أو فيما لا أرغب أن تكون لدي ؛ ومن كوني في وضع من لا يمتلك أي شيء ليفقده فإنني لا أؤمن بأي « عهد » إلا ذلك الذي يسمح — مع قارىء اعتبره مساوياً لي — أن أكشفه بموضوعات تفضح وتعرى دون مواربة .

في سنة ١٩٥٠ كانت قصته « أبناء الحياة » و « حياة مفتتحة » مع ديوانيه « رمادجراميشي » و « ديانة زمني » أهم الأحداث الأدبية في إيطاليا لما تحتويه هذه الكتب من هجوم على الكنيسة ، والعادات الأخلاقية والعقلية البالية ، واختياره شخصيات من شباب المراهقين المتشردين ساكني الأحياء الفقيرة المعزولين كالنفائيات على أطراف أمعاء روما ، كاشفاً بلغتهم الخاصة وسلوكهم المختلف وطريقة تفكيرهم التقسيمات الاجتماعية الأخرى مستخدماً كلمات مشحونة بالتأثيرات المتضادة بين عاطفة الرقة والعنف ... « ذلك الشحوب الجميل » ، « مذنبون أبرياء » « ضوء لا يعطي ضوءاً لشيء » ، فن خلال تصادم الطفولة مع النضج ينشأ صراع — خاصة في رمادجراميشي — بين العذاب النفسي

والايديولوجية . لقد كان يبحث عن دين فيه براءة وعفة ... يقول :

« لقد جشنتك أيها الكنيسة برقصات وأغنيات أغريقية متوقدة كأنها خفايا الفلاحين ،

هادئة ومدوية في صيف « محرق »

بين الحمي الفقير « بورجانارو » والأحياء الأخرى والسواحل
حفرة في الوسط ، بين الأرض والسما .

لقد كان « بازولينسي » ذلك الفارس المدافع عن تلك الفئة المظلومة التي يكنسها المجتمع كل يوم ، عن هذا الشباب العاطل الذي لايمكك المجتمع أن يوفر له العمل ، عن هذا النقاء الوحشي الذي خلفته العاصمة ، فاختلط بأوساطهم وكتب عنهم ، وحلل مواقفهم وعرض طريقة حياتهم وتطلعاتهم وعنفهم الشاذ وعذاباتهم النفسية واختار منهم الشخصيات الرئيسية لأفلامه ... حتى قتله أحدهم في ليلة من ليالي العنف السادي .

ويواصل « بازولينسي » محاولاً امتلاك أكثر من وسيط فني للاتصال فيكتب حكايات قصصية : [« التبول » — أخرجها للسينا — ، « ماما روما » ، « علي ذو العينون الزرق » ، « تيورغا » — أخرجها للسينا — ، « التحولات الإلهية »] ودواوين شعرية : [« أفضل شبيبة » ، « عندليب الكنيسة الكاثوليكية » ، « شعر على شكل وردة » ، « تجاوز وتنظيم » ، « الشبيبة الجديدة »] ومسرح شعري [« كالديرون » ، « حكي » ، « بيلاد » ، « حظيرة الخنازير » — أخرجها للسينا — ، « حفلة داعة » ، « بهيمة نموذجية »] ودراسات تحليلية : [« عاطفة وايديولوجية » ، « الشعر الشعبي الايطالي » ، « الخبرات العميقة المرتدة »] وكتابان يضمّان عديداً من المقالات النقدية التي كانت تنشر في الصحف اليومية : [« كتابات قراصنة » ، « خطابات لوثرية »] وسينار يوهات أفلامه التي أخرجها والتي تعد علامة واضحة في تاريخ السينما الايطالية : [« الانجيل كما يراه متى » ، « طيور ودیعة وطيور شرسة » ، « أوديب ملكاً » ، « ميديا » ، « الاب الممجى » ، ثلاثية الحياة : [« ديكاميون » ، « حكايات كانتربوري » ، « وردة ألف ليلة

وليلة» ؛ «صالح» ال ١٢٠ يوماً لسدوم (٢) » [. وتتميز هذه الاعمال المتنوعة
«من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٥» بصفات تعكس شخصية «بازوليني»
العامة : رؤية جديدة للواقع في شموله ووعي تحليلي لمعطياته ، تدفق حسي يتلاءم
مع طبيعة الفكرة ، شاعرية مركزة تخرج متحكم بعِي ظروف زمنه كاشفاً عن كل
انواع البشاعة والعنف والانحطاط ، يقول «بازوليني» : «إنني ارفض السينما
السياسية ، إنها أفلام مصنوعة بشكل رديء وبقناعية مزيفة ، إنها لا تعكس قصص
الحقيقة إنما تعكس اللاحقيقة . » «إن السينما ليست لها إمكانية التجريد مثل
الكلمة ، إن [ميزتها] الأساسية ليست كونها لغة وإنما كونها أسلوبا . » «إن
السينما الكلاسيكية لم تكن شعرية ، كانت روائية — نثرية ، والآن يستوجب
الاقتراب من «الموضوعية الحرة غير المباشرة» ، والابتعاد عن النثر يستوجب
الاقتراب من نثر فني — غنائي . » لقد اتجه «بازوليني» إلى السينما باحثاً عن
إمكانية تعبيرية تعتمد على الفعل وليس القول — فقد كان يعتقد أن التعبير اللغوي
لا يعطي إمكانية واقعية لاحتواء أجواء عالم البسطاء — ولهذا فقد بدأ عمله بأسلوب
لا يعتمد على الحوار بقدر ما يعتمد على التدفق الشعري للمشاهد «قانون الصورة
السمعية — البصرية» بالإضافة إلى «الحواسمعية» . ويبدو ذلك أيضاً في
كتابات الشعرية عندما يرسم بالكلمات صورة كاملة «بصرية حسية سمعية»
[يدعوه يرقص وحيداً مثل طاحونة في مقبرة] . وتتميز كتاباته أيضاً «بحس
نقدي» يكشف خطورة وعمق الازمة الإيطالية مشيراً إلى قبائل الأحزاب السياسية
وخطر الفاشية الجديدة وفساد الحياة الثقافية «في السبعينات» ، «وبفهم حي
لطبيعة فنه» يعمل على التخلص المستمر من علائق التقاليد الفنية الموروثة
والحلييات الزخرفية والمكياج المزيف وكشف الاقنعة كما أعلن عن ذلك سنة
١٩٦٥ — في مواصلة بحثه عن أقرب وسائل الاتصال — عندما كتب مسرحياته
الشعرية ووضع تصوره «لشكل الدرامي للشعر» مطلقاً على مسرحه اسم «مسرح
الكلمة» ... ولكن لماذا مسرح ال «كلمة» ؟ يقول بازوليني : «لأنه يناقض
مسرح «الكلام الفارغ» ، مسرح «اللف والدوران» ، يناقض المسرح الديماغوجي
... «مسرح الكلمة» لاهو «مسرح الحركة» ولا «مسرح الصرخة» فهو لا ينحاز

سواء الى المسرح التقليدي أو لأي نوع من «موضات» المسرح التقليدي الحديث ... هو مسرح ثقافي سياسي مسئول «، مسرح مسموع أكثر منه مرئي»، «مساحته المسرحية ليست مكان العرض ولكن في الرأس»، لهذا تصبح أفكاره هي شخصياته الواقعية ... وهو يتطلب: من جانب «إنقاص الحركات المعدلة» الواقعية المزيفة، العفوية المصطنعة» في المشاهد، و«تلاشي عام للوسائل التكنيكية والحيل السحرية والديكورات الثانوية على المسرح» إنه مسرح بلا براويز، بلا زوائد، مسرح تتجمع فيه الأفكار لتوضيح المعاني، وتحدد فيه الرموز لتتلاشى التهوجات .. إنه مسرح اتصال حي وليس عرضاً زخرفياً خارج الحياة؛ ومن جانب آخر يكون موضوعه ليس هو اللغة ولكن معنى الكلمات وحسها فيما تعبر عنه، بعيداً عن كل القيم الشكلية المقدسة في «المسرح الشكلي»؛ «مسرح الكلمة» ليس أكاديمياً ولا طبيعياً، لكنه يستفيد من المسرح القديم «بأثينا»، حيث لا يوجد تعديل مفتعل في تحريك الشخصيات أو فصل كاذب في مكان فعل المسرح ككل، مع أكثر الاستدعاءات قرباً للتخيلات العظيمة «لمايكوفسكي»؛ تنبع موضوعاته الأساسية من علاقات لها طابع «نقدي» أكثر منه «تكرارياً» يقوم على أساس حوار فكري يضع مشاكل لا يهدف إلى حلها، تماماً كما تضع الطبيعة المضطربة مشاكل عديدة في تساؤلات ليس لها هدف.

مع هذا فهو مسرح ولكنه شعر: مسرح للشعر ... وهذا النوع الجديد من المسرح أسميه «مسرح الكلمة»: خليط من شعر مقروء بصوت عال و«استعارات مسرحية»، شعر منطوق، ترجيع يكرره الحضور الجسدي للممثلين في مكان مختار لنفس الطقس؛ «و يواصل بازوليني قائلاً: «إنني (ولا أقصد المسرح فقط) لن أكون إلا كاتباً تراجيدياً في السبعينات».

(١) كل من تدفعهم المدن الكبيرة على حدودها — ساكني الأحياء الفقيرة المعزولة نسبياً .

(٢) (صالزو) بلد إيطالي — يعتبر اخر معقل للفاشية قبل سقوطها — أقامت فيه الفاشية — لشهور معدودة — جمهورية قهرية لها تمارس كل أنواع التعذيب السادي والشذوذ الجنسي والانحلال بكل صوره العنيفة الدموية . و «بازوليني» يدمج بعنوان فيلمه مذكرات المركيز دي ساد وذكرى انهيار سدوم وعاموره «دي ساد/وم»

ينابيع "كارمن" الداخلية "لبيزيه" عندما يمر جرها بيتر بروك* على المسرح

«كارمن» ذلك العمل الرئيسي للموسيقى «جورج بيزيه» والمشحون بالرقص الاسباني والنقارات «كاستانيت» والبهجة الحارة والقرى القلقة ومصارعة الشيران والعشق والغيرة والموت والمراوح الاندلسية والدم الفجري ؛ «كارمن» التي أثارت كثيراً من الفنانين ليقدموها سواء بتصميمات حركية «باليه» أو في أعمال مسرحية غنائية (١) ، قد أوحى الآن للمخرج «بيتر بروك» أن يقدمها على المسرح بطريقته الخاصة . يقول بروك : «إن الموسيقى لغة

« ولد «بروك» في لندن : ٢١ مارس ١٩٢٥ ، واجه الانخراط وعمره ١٧ عاماً ، مثلت أعماله في اكبر مسارح باريس وموسكو ونيويورك ، من أهم الاعمال التي اخبرها «مارساد» و «التحقيق» و «هاملت» و «الملك لير» — كتابة حوار وتصميم — و «اوديب» و «حكاية كريستين كيلر» أنشأ جماعة المسرح المباشر التي قدم لها عمله (U.S) «نحن أو الولايات المتحدة» . أسس في باريس مركزاً عالمياً للبحث المسرحي . له كتاب عبارة عن دراسة وآراء حول المسرح القدس «الديني» والمسرح الخشن ومسرح شكسبير والمسرح المباشر .

تتعلق بغير المرثي عن طريقها يوجد العدم فجأة في شكل لا يمكن أن نراه لكننا بالتاكيد ندركه ، إن كل طبقة صوت في الحديث وكل نسق إيقاعي هو « شظية » من اللغة يتسق مع خبرة مختلفة . وفي مسألة تغيير النصوص يقول : « إذا امسك المرء في إحدى يديه « مدية » فيجب أن يمسك بالأخرى « سماعة الطبيب » . « هكذا يضع « بروك » كل المخرجين — خاصة من يتعرضون للأعمال التي يعدها تاريخ الفن تراثا له — كالمسرحيات الاغريقية ومسرحيات « شكسبير » و « إيسن » مثلا — أمام مسؤولية ضخمة تتطلب : تفهم العمل — منطقيا — والنظر اليه ككل مكتمل لا باعتباره سلسلة محبوكة من المفاجآت الميلودرامية ، وبحأ واعياً في الموضوعات المطمورة تحت السطح ، ونزع الحليات والزوائد عن إيقاع التيار الاساسي — الشرط الانساني في شموله — الذي تتدفق فيه كل التفاصيل .. هكذا تكشف الاعمال العظيمة عن أسرارها ، فهل فعل ذلك « بروك » مع عمل « بيزيه » ؟ يقول « بينويت إزوزني » مجريدة « لار يوبليك » الإيطالية : « عروض كارمن تتتابع ، لكنها لا تتشابه ، وهاهي « كارمن » « بيتر بروك » ، حدث مدوي ومتجانس العناصر ، أبدعت الجدة وأصالة التفكير ، يعد حتى الآن أكبر اعمال الموسيقي المسرحي بفرنسا . في هذا العمل الضخم والمتفخم « لي بوفيه » الموجود بالشمال ، يقدم الساحر « بيتر بروك » رؤيته الشخصية لكارمن : بسيطة ، عارية ، كلها معلنة ، لهذا فهي مثيرة للمشاعر ، يقول بروك : « لقد رأيت « بوفيه » منذ سبع سنوات وقلت : « يستلزم على هذه الجدران المحترقة أن تغني » . لكن أن يقدم عمل في هذا المكان المدمر ، والمقبض نسبيا فذلك ليس بالأمر السهل » . لقد كان هناك الكثير من العقبات والاضطرابات التي فرضت نفسها ، فوضعها « بروك » في حسابه : « لا يوجد مكان مخصص للأوركسترا ، استحالة البناء للمشاهد المتنوعة ، مكان ضئيل جداً — لا يوجد في الواقع — للكومبارس ، لا توجد فتحات للخروج أو الدخول . لهذا كله كان من الضروري تبسيط عام لعمل « بيزيه » — بمقاييس عمل محددة — للوصول الى الجوهر الواقعي الصحيح ، الى الحقيقة ، الى دخيلة « المسرح المباشر » . وهاهي التحولات التي تطلبها « بروك » اليوم : عمل خاص في طريقة إزالة التربة القديمة للكشف عن العمل

واظهاره متخففا من المقاييس الحرفية للبناء — مثل كثرة تشابك الاحداث للوصول للذروة او الحكم العام — على طريقة « البلوفونية الكلاسيكية » المتطابقة لأعمال القرن الماضي ؛ رافضاً الرؤية الجغرافية التقليدية لاسبانيا « الكارت بوستال » ، لهذا فقد تبخرت « التنقارات » والمراوح ، وتلاشت بائعات السجائر ، وتطايير « جسد الحراس » الذي يفك و يركب بالتناوب ... هكذا يقترب العمل من الاسلوب المحدد المستقيم لا من الاساليب الساذجة لكتيبات « الجيب ». المشهد عار، الارضية مغطاة برمال مذهبة ، مرة تصير ساحة للثيران أو تصبح الريف الاندلسي ، ومرة تكون وكراً يختبئ فيه الخارجون عن القانون ، بعض جوالات من « الخيش » ، كرسيان ، شال ، سجادة ، قبة مصارع ... تكفي هذه الاشياء البسيطة لخلق ظروف — مشهدية — مختلفة ، فقط « علامة » للتعبير — رمز يا — عن حالة المشهد ؛ ومن الشخصيات الكثيرة لم يبق — في العرض كله — سوى اربع شخصيات رئيسية : كارمن ، دون جوزيه ، ميكيل ، إسكامللو ، يشعون الحياة في دراما الحب والموت هذه ، في اعجاز مفاجيء ومركز فيما يقترب من ساعة ونصف كما لم يحدث أبداً في تاريخ عروض « كارمن » السابقة رغم ما كانت تزخر به من ديكورات وأبهة وامكانيات ، مستعينة بأعظم أصوات « الاوبرا » في العالم !! لماذا ؟ لأن شخصيات « بروك » الأربع في هذه المرة كانت — بكل بساطة — موجودة في وسط المتفرجين ... كارمن ، ميكيل ، دون جوزيه ، إسكامللو ... شخصيات غير مصنوعة ، شباب حقيقي ، مؤثر . « كارمن » : ضحية بريئة تعودت حياة التعاسة والسوء ، « دون جوزيه » : ضحية بلا سلاح في مواجهة عواطفه ، « ميكيل » : بكل عذابات نقاشها وطهارتها ، « إسكامللو » : مرة ضحية لشرفه ومرة لعجرفته وتكبره ... وكلهم مرارة . « الموت » .

هذا الشباب المغني تضيف عليهم اعمارهم الحقيقية جمالاً حياً . سلاسة وطواعية فائقة في الاداء تصل الى مراكز التأثير بشكل مباشر . « ربما لأنهم لم يصبحوا بعد نجوماً لامعة أو محترفين ! » وماذا يهم ؟ إن صدقهم وحسهم المتدفق يمنحهم وجودهم الفعلي ، إنهم يعيشون الشخصية بحضور كامل ، يغنون الحب

والكراهية سواء وهم على أقدامهم أو عندما يتحركون على أربع أو حين يتمددون على الأرض أو ينحنون .. أو عندما تتلاقى العيون في العيون « لا كما تثبت دائماً نظرات المغني أو المغنية على قائد الاوركسترا وعصاه » ؛ إن عدم وجود المكان المخصص للفرقة الموسيقية لم يخلق الحاجز « غير المرئي » بين المشاهدين والمغنين ، فالموسيقيون — ١٤ فقط — موزعون في أماكن مختلفة على جوانب المسرح . لقد خرجت « كارمن » « بيزيه » من رأس « بيتر بروك » — برغم كل التحولات الجذرية التي أحدثها — بلا جراح ... استخدام جديد للموسيقى فاجأ دارسي الموسيقى أنفسهم ، استخدام جديد وواع لكل عناصر كارمن ... إن تلخيص المشاهد الذي أعده « ماريوس كونوستانت » يعتبر معجزة أظهرت في تألق كل الجزئيات الخفية والمهمة في نفس الوقت : إنه إيمان بالعمل الاصلي واحترام للعلاقات اللونية والجوهرية التي أرادها « بيزيه » نفسه ؛ عدم اعطاء أهمية كبرى للملابس التكرية ، وعليه يصبح المعنى — كل المعنى — في لحظة الاداء « وهذا بالطبع يتوقف على مسؤولية الممثلين » . كم من التصورات المشعة بالجمال ستبقى طويلاً مع المشاهدين — بعد خروجه من المسرح — من « أمسية الحب » بين « كارمن » و « دون جوزيه » على الجبل — مثلاً — في الدائرة الساحرة التي رسمتها العجبرية المعجوز بالتراب الأحمر الى ضوء بعض الجداول المتدفقة كأنها هجمات نارية من البهجة .

يقول بروك : « إن كل عمل مرتبط بكل قضايانا الملتهبة في عصرنا الجديد والقديم ، إنما هو تجربة لوعينا به من حيث العلاقة بمجتمعنا وفنوننا ورأينا في التقدم واسلوبنا في أن نحيا حياتنا » . إن هذا هو المبرر الوحيد لاعادة صياغة الاعمال القديمة النابضة . « كارمن » هذه « الاوبرا » المشهورة في العالم بأسلوبها « الباروكي » المتألق ، المعبر عن كل حس عصرها تتحول بشكل مذهل على يد الباحث « الراشي » « بيتر بروك » عملاً دقيقاً ونايضاً وحدثاً أصيلاً في تاريخ المسرح الغنائي .

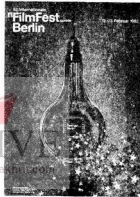
(١) تعرض الآن « كارمن » لأول مرة في الصين ، والأغرب من ذلك أنها باللغة الصينية تحت قيادة قائد أوركسترا فرنسي .

رسالة
برلين

يوميات مهرجان

عن المهرجان
الدولي
الشبابي
والشبابين
للفيلم
في برلين

بقلم: عبد الحكيم تاسم



شعار مهرجان برلين ٣٢ للفيلم

أكتب من الكافتيريا المخصصة كملتقى للوفود المدعوة من رجال الصحافة وصناعة الفيلم في أنحاء الدنيا .. المكان عابق بدخان اللغائف وروائح العرق والطعام والمشروبات . الكل آكل أو شارب أو مدخن أو يتحدث بعنف وغضب أو بانفعال وفرح . هذا جهاز بشري هائل مصنوع من كل هؤلاء معا . ناس يوحدهم نسق وهدف . ناس يمثلون ثقلا هاما في هذه الدنيا . قد يحسن الإنسان إزاءهم بالخوف أو الكراهية والعداء . قد يحسن

الإنسان إزاءهم بالحب. أيا ما كان الأمر، إنهم كلهم، بكل مذاهبهم السياسية والفنية والاجتماعية، هم جميعا يكونون كلا واحدا باهرا وهاما. وهم يملكون على حياة كل فرد منا أثرا لا يمكن الفرار منه أو تجنبه بل يجب التغاهم والتعامل معه. هؤلاء هم ناس صناعة السينما في العالم. أجلس الآن وأحسهم حولي. وجوه من كل أجناس الدنيا ومن كل ألوان البشر.. ملامح تحمل كل ما عرف القلب من انفعالات. أحس بهم حولي بعد أن تقدم المساء وبعد أن تصرم حيل أيام الاحتفال وبعد أن تصرم يوم مرهق من العمل. أحس بهم يغالبون التعب، ينفضونه من على الملامح ومن على الكلمات ليحتفظوا بفعاليتهم في الأوج حتى النهاية. هذا الاحساس يضع في قلبي لونا من الرثاء والحب. هل يوجد أجمل من إنسان يعمل بكل ما في عروقه وقلبه من انفعال وحماس؟

مهرجان برلين الدولي للفيلم يمثل بالنسبة لي تجربة شخصية خاصة. وقبل أسابيع كانت برلين غارقة تحت أحمال الثلج الذي تراكم في الشوارع واتسخ حتى أصبح شبيهاً قبيحاً يثقل على قلوب الناس بالضيق والبرد. الناس تنصت كل مساء إلى المذيع، يرونه على شاشة المراتة يقف مهذبا خجلا أمام الخرائط يشير إليها بعصاته ويتنبأ بحالة الجو معتذرا عن كل ما يعانيه الناس كأنما هو مسؤول عن تصاريق البرودة والدفء. ولكنه في ذلك المساء كان فرحا يشر بصعود خط الزئبق في زجاج مقياس الحرارة. وأحس أن المدينة كلها تتنفس الصعداء.

مثل زحام الناس أخرج أنا وزوجتي وأولادي لنزهة صباحية في الشارع الرئيسي لمدينة برلين «كوفور ستندام». ربما نأمل مثل الناس الآخرين أن نستقبل بشائر الربيع في منتصف الطريق. وإذا بي أرى حاملات الاعلانات وقد الصقت عليها لوحات تعلن عن المهرجان الثاني والثلاثين البرليني للفيلم. في هذه اللحظة تحرك في قلبي الفرح. وفي ذات اللحظة

تحرك في قلب زوجتي الخوف. نعم .. تلك أيام عشرة أو أكثر أكون فيها غائبا عن البيت تماما بجسمي وعقلي وقلبي وروحي، يستغرق المهرجان كل وقتي وكل عواطفني وكل قدرتي على التفكير والعطاء. تبادلنا أنا وزوجتي نظرة، في عينيها العتاب وفي عيني الاعتذار الخجلان .. ماذا أقول .. لابد مما ليس منه بد.

• • •

هذه هي المرة التاسعة التي أحضر فيها هذا المهرجان. أحاول أن أتذكر كل الشعارات لكل المهرجانات السابقة. كان الشعار مرة فطيرة صغيرة في داخلها شريط فيلم سليلوزي. كنت كل مرة أرى فيها هذه الصورة أخرس إذ أتصورني اقضم في الفطيرة وأمضغ شريط السليلوز. وكان الشعار مرة صورة النصف الأعلى لجسم عضلي مليء بالشعر يحمل كل يوم وجه ممثل أو ممثلة مشهورة. لم أحب ذلك هذه المرة ولاغيرها في العرات الثماني التي عايشته فيها المهرجان. هذا العام رسموا مصباحا كهربائياً يشع من داخله اسم المهرجان. طيب يا سيدي. هذا شيء غير مثير وهو أيضا غير مزعج.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لكن المهرجان يكون في كل مرة شيئا بالغ الاثارة. ناس من أركان الدنيا الأربعة، من كل مذهب في الفن والفكر، من كل نظام سياسي أو اجتماعي، من كل لون وعرق، ماكينه بشرية هائلة مشغولة بشيء واحد هو صناعة السينما في العالم. قضية تشغل بها حتى تذهل عن المكان وعن الوقت .. لكم اشتاق لأن ألقى بنفسي في الخضم. لكم أحلم بالأيام القادمة من الثاني عشر حتى الثالث والعشرين من فبراير (شباط).

في كل عام وبعد عرض أول أفلام المهرجان تقام لكل المدعوين حفلة استقبال كبرى في فندق من أكبر فنادق المدينة أو في قاعة من أكبر قاعاتها في أول مساء من أماسي أيام المهرجان. أتذكر حفلة استقبال العام الماضي. أقيمت في فندق برلين العالمي. حينما خطوت داخلها، غرقت في

بحر من ضوء كريستالي فردوسي كأنه حلم من الأحلام. حشد من أجمل فتيات برلين، شقراوات شاهقات يحملن الصواني المحملة بالكؤوس ويطرن حولي كالملائكة. مشيت تحت ثريات النور داخلا. بوفيه الطعام طوله مئتا متر وفيه كل ما يخطر على القلب من طعام وحلى. أربع فرق موسيقية تعزف في مختلف أبهاء الفندق. جو من الانطلاق وسقوط الحواجز بين البشر يكاد ينسي الواحد أن في الدنيا خلافاً سياسية أو دينية أو حروباً أو أحقاداً. الجماعات تتقارب وتتبادل الأسماء وأنواع المهن وتتكلم عن آخر المهرجانات التي رأتها وشاركت فيها وعن المهرجان الذي بدأ تواً، عما يأملون وعما يخافون وعن الذين يخططون له من كتابة أو تجارة أو صناعة. ثم مع ذلك كله تكون الحكايات الصغيرة والفضائح الصغيرة. بعضها إنساني ورائع، بعضها مؤلم وجارح، وبعضها مضجر وممل. آه أيتها الحياة، كل الأنهار تجري إلى بحرك الخضم والبحر ليس بملآن. أنا أيضاً كانت لي في العام الماضي حكاية صغيرة. لا زال في أذني صوتها وعلى يدي ملمسها ولا زال في قلبي ذلك الألم. ألم من ينظر أثر ذكريات مبارحة .. ترى هل تأتي هذا العام. أتأمل إعلان المهرجان شارداً وذوئني تتأمل عيني. تريد أن تغتصب حقيقتي. وأنا أكره العنف حتى في نظرة متسائلة في عيني إنسان.

• • •

أنا لست صحفياً مفوضاً من صحيفة ما. إنما أنا كاتب مصري أعيش في الغربية معلق النظرات بوطن تعيس. وعليه فأنني لست مدعوا لهذا المؤتمر. لا أملك بطاقة دعوة ولا تذاكر مجانية لحضور العروض السينمائية. ذهبت إلى دار العرض الرئيسية لاشترى تذاكري للأيام وللأفلام التي أريد أن أراها. قبل أن أتخذ قراري ذهبت إلى الاستعلامات أو تلك الدكانة الصغيرة التي توجد فيها المواد الدعائية عن المهرجان الشيك. أخذت في يدي حملاً ومشيت اتصفحها في الشارع المؤدي إلى دار العرض الرئيسية (توبالاست).

إن الجهة المنظمة للمهرجان والتي تنظمه كل عام هي مؤسسة برلين للمهرجانات وهي هيئة خاضعة لحكومة برلين. أي أنها ليست شركة استثمار خاص. لكنها في عملها كله انما تخضع لمبدأ ربحية المشروع. وذلك هو المبدأ المتحكم في كل الهيئات الخاضعة للحكومة في كل المانيا. وحكومة برلين إذ تدخل السوق كمستثمرة لا تهدف إلى تحقيق الربح إنما إلى تحقيق أهداف اقتصادية واجتماعية وسياسية — يحجم الرأسمال الخاص عن تحقيقها — وهي تستخدم مقياس الربح المادي كمقياس لنجاح المشروع فقط دون الناحية الادارية. الأهداف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تهدف إليها مؤسسة برلين للمهرجانات هي إنعاش مدينة برلين اقتصاديا وهي كذلك مساعدة صناعة السينما الالمانية وتقديم الخبرة لها، ثم استخدام المهرجان السينمائي وغيره من المهرجانات لدعم ودفع السياسة الثقافية بل السياسة الخارجية لالمانيا الاتحادية. تلك حقائق لا ينبغي أن تنسى إذا كان المراد فهم دور المهرجان وأسلوبه وقراراته.

لكن إلى جوار مؤسسة برلين للمهرجانات تشتبك في المهرجان هيئات أخرى. تراقب الأفلام المعروضة وتقيمها انطلاقا من وجهة نظرها. ثم تمنح جوائزها في نهاية الأمر لما تراه من الأفلام محققا لأغراضها وأهدافها. تلك الهيئات هي:

- هيئة المحلفين البروتستانتية العالمية للسينما
- المنظمة السينمائية الكاثوليكية العالمية
- الاتحاد العالمي لفن السينما
- اللجنة العالمية لنشر الفنون والآداب بواسطة السينما
- هيئة السينما لمؤسسة الطفل في الأمم المتحدة
- صحيفة (مورجن بوست) أو (بريد الصباح) البرلينية
- الاتحاد العالمي للصحافة السينمائية

ومؤسسة برلين للمهرجانات تنظم إلى جانب المهرجان الأساسي للفيلم مهرجانا لأفلام الشباب ومهرجانا لأفلام الأطفال . ثم هي تنظم أيضا عرضا إعلاميا عن السينما في مختلف بلدان العالم وسوقا للفيلم تكون فيه وسيطة بين المنتجين وأصحاب دور العرض في سوق السينما العالمي الذي لا يركد ابدا . وأخيرا تنظم عرضا تذكاريّا عن أمجاد صناعة السينما في الأيام الغابرة . وهذا العام خصص هذا العرض تكرّما للنجم العالمي جيمس ستوارت وإعادة أهم أفلامه بين العروض التذكارية .

والمسابقة الرئيسية تعرض أفلامها في قاعة سينما تسوبالاست وتعاد في اليوم التالي في قاعة السينما المجاورة جلور يابالاست . أما أفلام الشباب فتعرض في قاعة سينما ولفي التي تبعد حوالي خمسمائة متر عن قاعة عرض الأفلام المشتركة في المسابقة الرئيسية والتي تقع في مقابلتها قاعة سينما آكي التي تعرض فيها الأفلام الإعلامية عن صناعة السينما في البلدان المختلفة وبقيتها تعرض في سينما باريس في شارع كوفورستندام . وفي مقابلتها سينما أستر التي تعرض الأفلام التذكارية مزينة واجهتها بصورة عملاقة للممثل جيمس ستوارت . أفلام الأطفال تعرض في ثلاث قاعات صغيرة محيطة بالمنطقة . أما أفلام السوق فتعرض في ستوديوهات خاصة في المبنى الرئيسي المخصص للمهرجان والذي فيه الكافتيريا ومكاتب البلدان والشركات المشتركة وصناديق الصحفيين ومكاتب الاستعلامات وكل ما يتعلق بإدارة المهرجان . هذه الاستوديوهات لا تدخل إلا بدعوة خاصة من المنتجين أو أصحاب دور العرض الراغبة في الشراء .

هذه الصورة كلها أطلعها في كومة الأوراق التي في يدي وأنا أمشي في البواكي أمام المحلات التجارية في شارع بودابست . وهي صورة أعرفها من سنوات عديدة أعايش فيها هذا المهرجان التي ستبدأ الليلة ماكينته الهائلة في الدوران . أحس بالدوار لمجرد تخيلي لدوران آلة المؤتمر . أفلام تعرض . أكوام من المعلومات عن هذه الأفلام . مؤتمرات صحفية يعقدها

ممثلون أو مخرجون أو منتجون أو تعقدوا إدارة المهرجان نفسه. أخبار تترى عن زيارات لنجوم أو كواكب سينمائية. كتيبات عن صناعة السينما بشكل عام أو في بلد من البلدان، متاحف ومعارض تقام بمناسبة المهرجان ومثالها هذا العام معرض صور المخرج الايطالي الراحل بازوليني. منظمات سياسية أو اجتماعية تنتهز فرصة المهرجان لتقوم بالدعاية لأفكارها ومبادئها ونشاطاتها. ثم إلى جانب ذلك العلاقات الإنسانية التي تقوم بكل أبعادها بين هذه الكمية من البشر المثقف التي حشدت من جوانب الدنيا للاشتراك في هذا المهرجان. يتتابني الدوار وأنا أفكر في هذا كله. وأسأل نفسي هل يمكن لجهد فرد واحد أن يقدم للقارئ العربي صورة كاملة لجوانب هذا المهرجان؟ .. إن هذا مستحيل. أية جريدة ألمانية هنا تريد أن تغطي أخبار المؤتمر إنما تحشد فريقا كبيرا من المخرين الصحفيين والنقاد والمصورين. هذا إلى أنني لست صحفيا إنما أنا كاتب عربي. ألقى بنفسي في التجربة وأحدث قارئى بما تركته في نفسي من أثر، حديثا خاصا هاما ودودا.

ARCHIVE

وعليه فقد اتخذت قرارا بأن أراجع أوضاعه أو أمتحن صحته. سأقتصر على مشاهدة أفلام المباراة الرئيسية. ثم اقرأ تعليقات الصحف الألمانية عن المهرجان ثم أكتب عما عانيت كمشاهد عادي من العالم الثالث. ذهبت ووقفت في الطابور الطويل أمام سينما تسوبالاست لأشتري تذكري.

• • •

اتصلت بفندقها. إنها مدعوة ومحمولة لها غرفة في الفندق ولكنها لم تصل بعد، اتصل بالفندق كل نصف ساعة لأحصل على نفس الإجابة. في الساعة الرابعة مساء من يوم اثني عشر فبراير (شباط) بدأت العروض بفيلم (مئة مليار دولار) للمخرج الفرنسي الأرمني الأصل هنري فرنوي. ثم أسرعرت لأرى ماذا يقول المخرج في مؤتمره الصحفي. بعد ذلك أسرعرت إلى مكتب الاستعلامات لأسأل عنها. قلبت السيدة في أوراقها ثم انبأني

أن المسؤول عنها اعتذر عن الحضور في آخر لحظة . جرجرت اقدامي منصرفا . مشيت متفكرا . في العام الماضي تعرفنا في حفلة الاستقبال الافتتاحية ثم ظللنا معا طوال مدة المهرجان لم نفرق لحظة واحدة . نشاهد الأفلام ونتبادل الملاحظات . نقرأ أكوام المواد الاعلامية . نجري من مؤتمر إلى مؤتمر حتى ساعة متأخرة من المساء . حينئذ نترك أنفسنا لمدينة برلين تحضن تعبنا إلى صدرها . لازلت أذكر هذه الإنسانية . لا زلت أرى أصابعها حول كأسها ووجهها المجهد . لازلت أسمع بحة صوتها وهي تحكي لي حكايات صغيرة لطيفة عن يومها الطويل . لازلت أذكر ذكائها الانثوي الخارق وهي تعلق تعليقات حادة على رجال صناعة السينما ونجومها . عن الصناعة نفسها في هذه الدنيا بمعسكراتها السياسية وخلافاتها الظاهرة والخفية .. هكذا ظللنا معا حتى انتهى المهرجان وأعلنت الجوائز .

ليس لدي وقت ولا رغبة لحضور حفلة الافتتاح هذا العام . وسأخوض تجربة هذا المهرجان دون وجودها جنبي . لا بأس . تركت نفسي للدوامه . أشاهد الأفلام . أقرأ كميات المواد الاعلامية . أسرع إلى المؤتمرات الصحفية . أشرب الشاي والقهوة وأصبر بالقطائر في كافيتريا المهرجان أو في المقاهي القريبة . أقابل المعارف والأصحاب والأحباب من الوطن ومن كل بلد . أرى وجوها من كل لون . أتكلم كل اللغات التي أعرفها وأبضا تلك التي لا أعرفها . هنا معرفة لغة أخرى شيء عظيم وشيء أعظم ألا يعرف الواحد لغة محدثه . حينئذ يكون التفاهم باليد والرجل والرأس وكل شيء آخر . ويكون ضحك مجلل إذا تم الانتصار على حاجز الخرس .. هكذا حتى انتهى المهرجان ووزعت الجوائز .

• • •

لن أسوق تقريرا إخباريا عن الجوائز وتوزيعها فقد تكفلت بذلك الاذاعات والجرائد اليومية . فقط أريد أن أذكر بما سقته في سياق الكلام من أن مؤسسة برلين للمهرجانات ليست مؤسسة مكرسة لخدمة صناعة السينما ، بل هي مؤسسة تقوم لخدمة مصالح المانية أشرنا إليها . إذا وضعنا

من بين هذه المصالح إنعاش برلين اقتصاديا وتدعيم صناعة السينما الألمانية جانباً، وهما أمران يتحققان بمجرد قيام مهرجان ناجح ، إذا وضع هذان الأمران جانباً بقي لدينا أن مؤسسة برلين للمهرجانات إنما هي في خدمة السياسة الثقافية لألمانيا الاتحادية، بل وفي خدمة سياستها الخارجية. ومن يعرف قليلاً عن سياسة ألمانيا الاتحادية الخارجية وسياستها الثقافية ومن قرأ عن نتائج المهرجان أو سمع بها سوف يتسم ابتسامة صغيرة.

إن صناعة السينما تتوجه إلى جمهور عالمي قد تفرقه الخلافات السياسية والعقائدية والحدود الجغرافية، لكن توحده أنه جمهور من البشر يملك حساً حيوياً بما هو إنساني وما هو معاد للإنسان، بالعدالة والظلم، بالضرار وبالنافع. وصناعة السينما — ككل فن — تريد لنفسها العالمية، وعليه فهي بطبيعتها تكره كل ما يحد من عالميتها ويحبسها في نطاق جغرافي أو عقائدي أو حزبي. لكن تحرر صناعة السينما من كل هذا ليس سهلاً. فالفيلم بطبيعته أكثر من أي عمل فني آخر محتاج إلى تمويل ضخم وإلى فريق من الفنانين والتقنيين كبير. وليس من السهل، بل إنه يكاد يكون من المستحيل أن يوجد رأس المال المتحرر من أي ارتباط بمصلحة سياسية أو عقائدية أو جغرافية. كذلك يصعب وجود فريق كبير من العاملين يسمو وعيه بفن السينما عن أي ارتباطات سياسية أو عقائدية أو إقليمية.

لكن صناعة السينما تكافح ضد كل ما يعوقها عن تحقيق عالميتها. وسوف يكون هذا الصراع هو محركها الأساسي لوقت طويل قادم. بهذا الوعي تذهب صناعة السينما إلى المهرجانات ليس في المحل الأول جرياً وراء الجوائز، بل سعياً وراء جمهورها تريد أن تفتته وتبهره وترضيه وتثبته. وهي في كل مهرجان تمتحن قوتها وفعاليتها وتجرب كل فنونها وأفكارها ومستحدثاتها. وهي في كل مهرجان تتعلم كثيراً وتحشد تجارباً وتضع كل خدمتها في تطوير مستمر لا يتوانى لحظة واحدة.

وعليه ففي حدود علمي لا يوجد مهرجان للفيلم يمكن أن يكون هدفه

خدمة صناعة السينما فقط متجردا من أية مصلحة أخرى. لكنه في ذات الوقت لا يوجد مهرجان سينمائي لا تفيد منه صناعة السينما فائدة كبيرة في تجديد نفسها والاقتراب من جمهورها عبر كل العوائق. فما الذي كان لدى السينما العالمية لتقول لجمهورها في مهرجان برلين السينمائي الثاني والثلاثين. من ناحية الفن السينمائي لم يكن ثمة جديد خارق يستحق التنويه به على حدة ولذلك سأتناول أفلام المسابقة من وجهة القضايا التي عرضتها وبترتيب أهمية هذه القضايا من وجهة نظري أنا.

• • •

الفيلم الذي أبدأ به من إخراج جون بالدهام. وهو قائم على مسرحية بذات الاسم: «إنها حياتي أنا؟» لأزال الفيلم يحمل آثارها حيث يقوم على ركيزتين: قوة الحكمة وإبداع الممثل. الممثل كن هاريسون (يمثله بعظمة ريتشارد درايفوس) مثال للفنان المبدع والإنسان المليء بالحياة، يقود عربته وسط مدينة بربرية تعج بضجيج عرباتها وضخامة الشاحنات السائرة في شوارعها. ويكون أن يصاب الممثل في حادث سيارة وينقل إلى المستشفى حيث يتم إنقاذ حياته لكي يبقى مشغولا شغلا كاملا. على الفور يبدأ يبرم بحياته وبالحيل الطبية التي تبقيه على الحياة (الكلية الصناعية) بجسد لاهرك فيه. إنه مثال وحياته من غير ذلك الفن لا قيمة لها. وهو لا يريد أن يحاول شيئا آخر فهو يرى أن الحياة هي العمل وليست المحاولة، وعليه فهو يرغب أن يوقف علاجه ويترك ليموت. لكن الطبيب المعالج يرفض ذلك المنطق.. لأن الموت قبيح ومقزز وغير مقبول. وهو يصر على الاحتفاظ بالفنان حيا ولو بالقوة.

هل هذه ميلودراما تعالج صدفة مفردة فاجعة؟ إن عرض الآلية البربرية في شوارع المدينة في الفيلم يريد أن ينفي عن الحادثة صفة الصدفة ويديرها في عداد المآسي اليومية. وعليه فالموقف منها يجب أن يكون جزءا من وعي الفرد بنفسه وبما حوله.

الفنان المشلول واقع في قبضة الطبيب الذي يرفض تنفيذ تلك الرغبة في وقف العلاج فلا يكون أمام الفنان إلا اللجوء للقضاء . ليست المبادئ الأساسية للقانون هي إحدى المكاسب الحضارية الأساسية للإنسان . يعطي القاضي المريض الحق في رفض العلاج .. يا له من قرار فاجع .. يا له من قرار نبيل .

• • •

كان الفيلم الذي أشرت إليه غير مشترك في المسابقة فلم يذكر في الجوائز . أما الفيلم الذي أتكلم عنه الآن "القاتل الطيب أو العبيط القاتل" فلم يفز إلا بجائزة عن التمثيل خصت الممثل ستلان سكارسجارد . هذا الفيلم من إخراج السويدي الفردسون يعالج فكرة قديمة جديدة في الفكر الإنساني مؤداها ان الخير فكرة بسيطة لا تستعصي على فهم أي فرد مهما كانت سذاجته . أما الشر فهو فكرة ملتوية معقدة تحتاج من الفرد إلى كمية من الدهاء حتى يستطيع أن يعيشها ويحتال عليها ويداورها . ولا يمكن إحصاء الأعمال الفنية التي تناول هذا الموضوع لكن على قمتها بلاشك رواية الفنان الروسي الأعظم دوستويفسكي (العبيط) .

العبيط في هذا الفيلم يعيش بعد موت أمه في كنف مزارع ورأسمالي كبير في السويد في الثلاثينات من هذا القرن . شاب عنده عيب خلقي يجعله معوج اللسان . وهو طيب يقرأ التوراة بحب ويعشق الآلات والسيارات بشكل خاص . ينام في الاسطبل وحيدا إلا من أسراب الملائكة التي تزوره ليلا وتحوم حول سريره البائس على موسيقى فردي الرائعة .

العبيط يتعذب عذابا أليما بما يشاهده من انحطاط الرأسمالي وبطشه بمن حوله حتى يأخذ سكين جزارة ويذبح الرأسمالي وحوله أسراب الملائكة وموسيقى فردي . تلك هي النقطة . السذاجة لا تقف مكتوفة اليدين أمام الالتواء والتعقيد . الخير يذبح الشر على أنغام رائعة وحوله الملائكة تباركه . أترى لما في هذه الفكرة من خطورة ! لم يحصل الفيلم على أية



رونالد ريمان الرئيس
للمولايات المتحدة الأمريكية
في أحد الأفلام التذكارية
مع آن شيريدان



نتي في فيلم صلاة على روح الغائب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



العبيط في فيلم القاتل الساذج

جائزة. أترى كان الخوف من أن يعتبر الفيلم إشارة وفهما جديدا للارهاب الذي يتسع انتشاره في أوروبا ويتمتع أبطاله بتأييد صامت لدى قطاعات واسعة من جماهير الشباب خاصة ؟ .. ربما لا أستطيع أن أذكر ذلك ولا يسعني نفيه .

• • •

حاز على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثل ميشيل بيكولي عن دوره في فيلم حكاية غريبة .. وإن كنت أنا لم يعجبني تمثيله للدور إلى حد إعطائه جائزة. لكن الذي أثارني هو القضية العامة التي يعرضها الفيلم . قضية مدير محل البيع الكبير الذي يسيطر على العاملين معه حتى يسلبهم القدرة على الحياة خارج دائرة ظله . بذلك تتحطم الحياة الزوجية للموظف الشاب لوي كولان ويذهب ليعيش في بيت المدير حيث نراه يلعب البلي في استمتاع مع زميل آخر وهم يرتديان سراويل قصيرة . وإذ يظهر الرئيس يكويان له سراويله ويلمعان احذيته .

إن هذا الفيلم يثير التساؤل حول طبيعة بنية المجتمع الرأسمالي . إنها بنية أبوية تمجد علاقة الابن - الأب وتجعل أي علاقة إنسانية أخرى إلى جانبها هزيلة باهتة .

• • •

الفيلم السويسري «حب النساء» لم يفز بأية جائزة لكنه أعجبني بشكل خاص . إنه يقدم أربعة نماذج من الرجال كل واحد مهم بطل حكاية حب فاشلة . مهندس معماري ومساعد صحفي ثم مدرس متقدم في السن . الفشل في الحب لا يعزى إلى سبب واحد محدد يمكن مناقشته . بل يعزى إلى عجز عن التحقق ، عجز عن صنع أي شيء جميل . حبيبة المهندس تريد أن تنجب منه طفلا وهو لا يريد لأن العالم قبيح . صديقة الصحفي تخبره أن حبها له يفوق الوصف ، يسألها عن موعد لقائهما الثاني فتقول إن هذا الموعد لن يكون أبدا . ثم ترفض كل محاولاته للاتصال بها . مساعد

استعراض مقرز للعضلات في فيلم غوص متكرر



جيمس ستوارت في أحد الأفلام التذكارية

المهندس يقنع بعلاقات عابرة. يسافر الثلاثة لزيارة المدرس ليجدوه يعيش
مرارة ووحدة مطلقة. في طريق العودة يتعرف مساعد المهندس على واحدة
لكن لا أحد يصدق أملا في علاقة ناجحة.

لأي شيء يرجع هذا العجز عن الحب؟ أشار الفيلم إلى ذلك إشارات
غامضة تشير بأصابع الاتهام إلى قبح المدينة المصنوع من الاسمنت المسلح
الذي يعدو على كل ما في الطبيعة من جمال. أيا كان القول في الأساس
المذكورة الحقيقة أن العجز عن الحب سمة عصرية سامة ومدمرة. ونسبة
الطلاق الرسمية في برلين الغربية ٥٦% والنسبة الحقيقية قد تصل إلى
٨٠%.

° ° °

الفيلم الهنغاري «الصلاة على روح الغائب» يقدم تصورا جديدا
للثوري. إن عضو الحزب القديم تحول إلى بيروقراطي يستغل منصبه
للاثراء. والثوري الحقيقي الذي أبلى بلاء حسنا في مقاومة النازي يعذب
في السجن حتى الموت. هذا الثوري الذي مات لم يكن من الذين
يطغنون بالشعارات التضالوية التي لم يعد يصدقها أحد. بل كان رجلا يحب
الفن والأدب ويعشق المرأة الجميلة متجسدة في حبيبته السابقة نتي. هل
تبقى الثورة الحقيقية في دول الكتلة الشرقية مكبلة بالأغلال في السجن
تعذب حتى يقضى عليها؟ الفيلم يشر بشيء آخر. الحبيب الذي مات في
السجن فوض زميله الشاب أن يأخذ مذكراته من الحبيبة ليقرأها. وإذا يرى
الشاب الحبيبة يرى حياة الحبيب الذي مات كلها. وإذا تمنحه جسدها
يكون قد ملك السر. يخرج إلى الدنيا بقلب جديد.

° ° °

كان ثمة أفلام أخرى كثيرة في المسابقة وقضايا أخرى بعضها عولج
معالجة سطحية أو باهتة أو مكررة حتى إنها لا تستحق من وجهة نظري أن
يكتب عنها. لكنني رغم ذلك أجدني مضطرا للكلام عن فيلمين: العربي



المرمزة تطعم الفنان المشاغل في فيلم أليست هذه حياتي

«لقاء في بيروت» .. والاسرائيلي «غوص متكرر» اللذين اشتركا في
المسابقة ..

ARCHIVE

الفيلم العربي اللبناني التوثيقي «البحر الجليدي» المشترك مع مهرجان دور مأساة المدينة
المبتلية بيروت. و يقدم هذه الحال على علاقة الحب بين الشابين حيدر
وزينة التي تتحول إلى حطام مثل حطام المدينة المحيطة بهذه العلاقة.
شيء شديد التأثير لا لأن الفيلم جيد، بل لأن واقع المدينة فاجع. وعن
هذه الفاجعة لا يقول الفيلم شيئاً، لا يقول لماذا ومن الجاني وما المصير.
يشترئ حول هذه الأشياء بلا معنى. وإن قال فهو يقدم المسلحين الذين
يترصون بالناس في الطرق ويقتصبون من الناس الاتاوات .. مَنْ هؤلاء ..
أي معسكر يتبعون؟ لم يقل الفيلم شيئاً. وإن كان الجمهور الغربي
لديه كل مبرر ليعتقد أن الفيلم ضد الفلسطينيين! وبعد قليل فقد الفيلم
القدرة على القول فعقد المخرج حوله حلقة ليناقتش الفيلم. وكانت غثاثة
تقلب الامعاء. قلت لزميل يجلس إلى جوارى: يا أخي لا شك أن الفترة

التاريخية التي يمر بها الوطن العربي الآن من اخراج الاستاذ برهان علوية وتمثيل الاستاذ أمين .

* * *

أما الفيلم الاسرائيلي فهو تمجيد فحج للعسكرية الاسرائيلية (وانتصاراتها المتجيدة) . ضباط الضفادع البشرية ذوو أجساد عضلية وعنف وسكر وعريضة وحولهم مومسات في الزي العسكري للترفيه عن الأبطال . (و الغوص يتكرر) لتنفجر سفن (الاعداء) في ميناء الاسكندرية وتصدد الصحف بالعناوين العريضة . ثم يموت (بطل) من هؤلاء لتترمل زوجته فترة قصيرة تنزوج بعدها (بطلا) آخر على التقاليد (الاسرائيلية العريقة) .

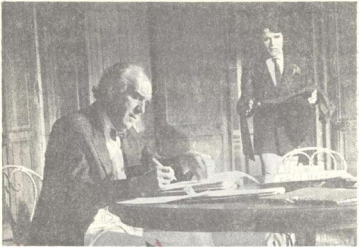
و يصطدم الفيلم باحساس جمهور أوربي سئم الحرب وتقرز من العسكرية وليس لديه استعداد لأن تتحول المرأة إلى مجرد مومس للترفيه عن الأبطال . يحاط الفيلم بالصمت ولا يجد المسؤول الصحفي عن المهرجان إلا أن يصرح بذلك وهو يقصد مخرج الفيلم في المؤتمر الصحفي . ولا يبدد إحساسات المخرج بالخرج حماس بعض المشتركين اليهود في المؤتمر الذين يهللون للفيلم "لجيش إسرائيل الباسل"!!

قمت أوجه سؤالا للمخرج وتركزت علي العدسات والميكروفونات : كان هذا نص سؤالي :

إن الفيلم تمجيد للأداة العسكرية الإسرائيلية . هذا صادم للرأي العام العالمي .. لكن المخرج يقول ان الفلم لم يكن كافيا بالنسبة للمتفرج الاسرائيلي .. كيف أفهم اذن نفسية هذا المتفرج ؟

قال المخرج : نحن نعيش ظروفنا خاصة وجمهورنا جمهور خاص .. !
سألت مرة أخرى : هل الفلم يصور تماما وضع المرأة في المجتمع الاسرائيلي ؟

كان ذهول وكان صخب وصريخ من جوقة الصحفيين اليهود .. واضطرت الممثلة إلى أن تأخذ الميكروفون لتتني ذلك وتؤكد أن الفيلم



ميشيل بوكولي في دور المدير في فيلم حكاية غريبة - الشاب يقدم لرسولاً مكتوباً

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

استمعت إلى النتائج شاردا . خرجت إلى الشارع .. ثمة احساس بأن آلة المهرجان الرهيبة تتنفس الصعداء ، فتلك الأيام الكثيرة من الجهد الذي فوق طاقة البشر قد آذنت بالانتهاء والجوائز أعلنت . لم تفاجئ أحداً . إدارة المهرجان لها حسابات والسينما لها حسابات أخرى في طريقها الرائع لتكون أكثر فنون العصر التصاقا بجمهور العصر . ها أنا ذا أرى الوجوه المتعبة ، تلك آخر نظرة على مساء برلين قبل الرحيل . ملامح متعبة وأكتاف منهتلة بعد أيام من العمل الشاق . وهاهم العمال يرفعون اللافتات ويفكون الأضواء . في خلال ساعة تعود برلين حياتها العادية دون تلك الدوامة التي عزلتني عن الوقت وعن المدينة ذاتها .

• • •

قابلتها تحمل حقيبتها الكبيرة وكاميرتها وتسير زائغة العينين في الشارع . يبدو على وجهها الارهاق وعسر الهضم ، وبطنها متضخمة من عشاء ثقيل . عزمتم عليها أن تشرب معي قهوة ، لكنها فضلت أن أذهب معها الى الشقة التي تقيم فيها . إنها سويسرية تتكلم قليلا من الألمانية وهي تقيم في شقة أصدقاء لها هنا وقد تقابلنا كثيرا أثناء متابعتنا معاً لأفلام المهرجان . الآن لارغبة عندها للكلام عن السينما . مشغولة بمخططاتها للوقت القادم . مكتئبة ومهمومة وغير متفائلة .

طلقت من زوجها الأول بعد زواج ست سنوات . بعده عرفت صديقاً كانت مجنونة به لكنه تركها بعد ستة شهور دون كلمة . دخلنا الشقة . مبنى قديم واسع الغرف شاحب الاضاءة ضغط على قلبي . صور والدين العجوزين على الجدران . الكراسي المتربة وبقايا الشموع . مكتب ابن الأسرة الشاب . ألبوم صور من الجلد ملئ بصور الشذوذ . كدت أتقيأ أمعائي . أغلقته في صمت . الفتاة جلست قبالي تحكي .

تعرفت على شاب في المهرجان . لم تسأل عن شيء لكنه أفهمها بكل الطرق أنه غير متزوج وأنه يحيا . إنها تعلق به . اتصلت ببيته في التلفون عرفت أنه متزوج وله بنت . تحكي مغمضة العينين كأنها بومة تنعب . لم استطع أن احتمل أكثر . إستاذنت لأمشي ، إتسعت عيناها دهشة .

أسلمت نفسي للشارع . في مثل هذا من العام الماضي ودعت صديقتي . وقفت في شرفة غرفتها في الفندق تلوح لي بيدها حتى انحرف بي الشارع . هاأنذا يحمل قلبي كآبة الواقع وكآبة الذكرى .

هنا في هذا المكان لمحت الاعلان عن المهرجان للمرة الأولى . كانت معي زوجتي نظرت إلي نظرة عاتبة . أحس نظراتها الآن وهي بعيدة . من غد سوف يلصق على هذا الاعلان إعلان آخر عن شيء آخر . لكن المرأة ستبقى في قلبي وروحي مدة أطول ، تصاحبني وأنا أكتب بضع كلمات عن مهرجان فات .

رسالة
مدريد

التمساح الأمريكي

مسرحية تشاهدها مدريد
من المواطن العادي
حتى رئيس الوزراء

بمقدم: حامد أبو أحمد

الكاتب المسرحي الإسباني أنطونيو بو يرو فايخو ليس غريبا على القارئ العربي؛ فقد سبق أن نشرت سلسلة المسرح العالمي في الكويت ثلاث مسرحيات له هي: «أسطورة دون كيشوت» و«حلم العقل» و«القصة المزدوجة للدكتور فالسي» في الأعداد رقم ٥٥ و١٢٢ و١٢٣ من هذه السلسلة. كما نُشرت له مسرحية «وصول الآلهة» في مصر (١).

ونشرت له أيضاً بعض المسرحيات في بلاد عربية أخرى و بالأخص المغرب وفي العام الماضي نشرت مجلة « أوراق » الحولية ، التي يصدرها المعهد الاسباني العربي للثقافة في مدريد ، أولى مسرحياته وهي « قصة سلم » (٢) . وقد عرضت « أسطورة دون كيشوت » على مسرح الطليعة بالقاهرة في السبعينات ، كما عرضت « القصة المزدوجة للدكتور فالمي » بالقاهرة أيضاً في موسم ١٩٧٩/٧٨ تحت اسم تجاري هو « دماء على ملابس السهرة » ، وقد لقيت نجاحاً منقطع النظير مما جعل العرض يستمر لمدة عام كامل ، وحصلت على أعلى نسبة نجاح مسرحي في مصر في ذلك الحين .

وأنتونيو بويرو فاييخو يعتبره الكثيرون أعظم كاتب مسرحي معاصر في اسبانيا . ولذلك لم يكن غريباً أن يسرع إلى حضور العرض الافتتاحي لمسرحية التمساح هذه في منتصف سبتمبر من العام الماضي (١٩٨١) رئيس الوزراء الاسباني ليو بولدو كالبو سوتيلو بصحبة وزير الثقافة ، فضلاً عن بعض الزعماء السياسيين الآخرين مثل سانتياجو كاريللو السكرتير العام للحزب الشيوعي الاسباني ، ومانويل فراغا رئيس حزب الائتلاف الشعبي وانريكي موخيكا من القادة البارزين في الحزب الاشتراكي . كل هؤلاء وغيرهم ذهبوا لمشاهدة العرض الافتتاحي ، وكلهم صفقوا في نهاية العرض لبويرو فاييخو وللممثلين ، وكلهم خرجوا راضين مغتبطين سعداء بأن المسرح الاسباني مازال بخير وأن بويرو فاييخوما زال قادراً على مواصلة العطاء .

وعادة ما تأتي مسرحيات بويرو فاييخو في وقت تكون الناس قد شمت فيه المسرح والممثلين فتحيي فيهم الأمل من جديد . ذلك أن معظم المسرحيات التي تعرض على المسارح الاسبانية منذ ست سنوات تقريباً من النوع الهابط الرخيص المبثذل الذي لا يزيد عن كشف الأعضاء الجنسية ، والإتيان بالحركات المثيرة ، بما يصحب ذلك من قفشات جنسية ، وعرض لمناظر اللقاء الجنسي بإقحامها إقحاماً دون تورع أو حياء بعد أن أصبح الجنس هو « الموضة » بإسبانيا في السنوات الأخيرة . ولكن مسرحية بويرو فاييخو والتدفق الهائل عليها من قبل جمهور المسرح قد

أنبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن المسرح الجاد هو المستمر وأن المسرحيات الهابطة — مهما لقيت من نجاح تجاري أحياناً — فإنها إلى زوال .

ولا نريد في هذه السطور أن نعيد ما نشرناه من قبل عن حياة بويروفايخو وأعماله والخطوط البارزة في مسرحه (٣)، ولكننا نكتفي بالقول بأن هذا الكاتب المسرحي قد ولد عام ١٩١٦ بمدينة « جوادالكارا » (التحريف الإسباني لاسمها العربي القديم « وادي الحجارة ») التي تبعد عن العاصمة الإسبانية مدريد بحوالي خمسين كيلومتراً . أما مسرحيته الأولى « قصة سلم » التي مثلت عام ١٩٤٩ فقد كانت مفاجأة سارة لأوساط المسرح ، وقد حازت جائزة « لوبي دي فيجا » أكبر الجوائز المسرحية في إسبانيا ، كما أنها بشرت بظهور كاتب كبير . أما مسرحه فيتميز باتجاهات عامة نوجزها فيما يلي :

١ — نظرة شاملة للوضع الإنساني عامة . وتتكون هذه النظرة من شقين أحدهما خاص بالمشاكل الاجتماعية والسياسية والثاني بأنطولوجيا الوجود الإنساني أو بعبارة أخرى « سر العالم » .

ARCHIVE

٢ — إسبانيا بصفاتها موضوعاً للتأمل ، ومحاولة إنقاذها .

٣ — الآفات الجسدية مثل العمى والصمم والجنون ، وكلها يمكن أن تكون رمزاً لوطأة القدر .

٤ — المقابلة بين الفرد الماهر الذي يشق طريقه في الحياة بأية وسيلة مهما كانت شريفة أو حقيرة وبين الفرد المتأمل الهباب الذي يظل على هامش الحياة خشيّة أن تتلوث يده منها .

٥ — وجود عمق اسطوري إما حاضر فعلاً أو نابض على الأقل مثل أوديب ودون كيخوته وقابيل وهابيل .. الخ .

٦ — محاولة التأليف بين أسلوبين متعارضين هما الواقعية والرمزية لكنه يستطيع الجمع بينهما في توافق وانسجام تام .

وسوف نرى أن هذه الخصائص العامة بارزة أيضاً في مسرحيته الأخيرة التي

نتناولها في هذه السطور.

مسرحية « التماسح » (٤)

يقول مانويل كايادو مخرج المسرحية في النشرة الخاصة بالعرض: «سلمني أنطونيو بويرو فاييخو مسرحية « التماسح » في ١٩ مارس ١٩٨١ لإعدادها للعرض على المسرح، فشعرت بالقلق يسري في دماغي وقلبي وجميع أعضائي جسمي. أفي هذه اللحظة التاريخية التي تمر بها اسبانيا حيث المواجهة مع الحرية، واكتشاف هويتنا الخاصة، ومهمة ملء الفراغات العديدة (وكلها أشياء تراكمت على امتداد قرون من الجهالات المدفوعة، والخوف من المعرفة والسياسات المدبجة). في هذه اللحظة يعود بويرو فاييخو — هذا الكاتب المسرحي، هذا المفكر الذي تقدمت به السن — خطوات وخطوات إلى الوراء كي لا يسقط في هوة خيبة الأمل أو الإحباط ». ثم ينهي مخرج المسرحية تقديمه الموجز لها بالكلمات التالية: « إن مهمتنا لم تكن أكثر من تشخيص عمل طازج عن أيامنا الحاضرة، بالطريقة والشكل الذي عرفناه وباللغة التي أصبحت في حوزتنا: واعتقد أنها نفس طريقة حياتنا نفسها ».

ARCHIVE

من هذه الكلمة نعرف أن بويرو فاييخو قد كتب مسرحية « التماسح » في أصعب فترة مرت بها اسبانيا بعد موت فرانكو وانتهاء فترة الديكتاتورية التي استمرت حوالي أربعين عاما، وجاءت على أشلاء ضحايا الحرب الأهلية الاسبانية (٣٦-١٩٣٩). انتهى المؤلف من كتابة المسرحية تقريبا في منتصف شهر مارس ٨١، أي بعد حوالي شهر من حادث ٢٣ فبراير الشهير، الذي كاد يعود باسبانيا من جديد إلى دكتاتورية العساكر، وذلك عندما تقدم العميد تيخيرو على رأس حوالي مائتي ضابط وجندي من قوات الحرس المدني، واحتل مجلس النواب الاسباني الذي كان يناقش في ذلك الحين موضوع طرح الثقة على رئيس الوزراء الجديد كالبو سوتيلو، وأجبر النواب جميعا — بمن فيهم أعضاء الحكومة — على الإقعاء تحت الكراسي، ثم احتجزهم داخل المجلس ليلة كاملة، في الوقت الذي أعلن فيه أحد الجنرالات حالة الطوارئ في إقليم بلنسية. وقد فشلت المحاولة الانقلابية،

لكن تأثيرها على الضمير العام الاسباني كان قويا وما زال كذلك حتى الآن .

ولا تكن المشكلة في ذلك التهديد الذي يواجه الحرية والديمقراطية فقط ، وإنما هناك أيضا المشاكل الاجتماعية والاقتصادية (٥) والأمنية وغيرها . ولذلك نجد مسرحية « التمساح » عبارة عن مجموعة من المشاهد تهدف إلى تقديم شرائح حية نابضة لكل هذه المشاكل مجتمعة . وإن كان يربطها منذ البداية حتى النهاية نسيج واحد مشترك . ونجد داخل هذا النسيج نفسه بعض التناول الانطولوجي (أي مشكلة الوجود الإنساني عامة) وبعض التناول لمشكلة الإنسان الذي يتبارى في ميدان التسلح بينا نصف البشرية تقرىبا يتضور جوعا . ثم تأتي الأسطورة ، وهي في هذه المسرحية أمريكية لتضفي عليها بُعدا آخر . واسم المسرحية نفسها « التمساح » يرمز إلى السقوط والضياح ؛ سقوط الإنسان في جوف التمساح وضياحه في داخله . وهذا يدل على وعي أنطونيو بويرو فاييخو بالتراث الإنساني . فقصة سيدنا يونس مع الحوت معروفة ومشهورة « فالتقمه الحوت وهو مليء ، فولا أنه كان من المسبحين للبحث في بطنه إلى يوم يبعثون » . أو لعل التمساح مجرد رمز للوحش الذي يترصد الإنسان ، وكونه هنا من التماسيح التي تعيش بالقرب من الشواطئ الأمر يكية فرما يكون هذا أيضا رمزا لهذا الاضطراب الأمر يكي الذي يتحكم في مصائر العالم ، لأن بويرو فاييخو لو كان يقصد التمساح أي تمساح لاستخدم كلمة « كوكودريلو » لكنه جعل عنوان المسرحية « كايمان » أي هذا النوع من التماسيح بالذات . ثم إن الأسطورة الأمريكية تعزز هذا الرأي أيضا .

تدور مشاهد المسرحية في أحد الأحياء الفقيرة ، حيث تعيش أسرة مكونة من زوج يدعى نيستور ، وزوجة اسمها « روسا » وطفلة تسمى « كارميلا » لا تظهر طوال العرض لأنها فقدت من فترة ، ولا يعرف هل سقطت في بئر أم تاهت في مكان تحت الأرض أم اختطفت . المهم أنها غير موجودة لكن صوتها حي في ضمير أبويها وبالأخص أمها التي ما زالت تحلم بهذا الصوت سواء في النوم أو في اليقظة ، دون أن تفقد الأمل إطلاقا في عودة الطفلة . ويحاول بعض الجيران إقناعها بأن الطفلة ماتت ، وأن

عودتها مستحيلة دون جدوى. إنها واثقة من عودتها وستظل كذلك حتى النهاية. وهذا الشيء من الاتجاهات الثابت في مسرح بويرو فايخو عامة. فالإنسان عنده دائما ينتظر الأمل، وأحيانا ما يختلط هذا الأمل بالمستحيل، لكنه يظل دائما جديرا بالانتظار. فالكائن الإنساني يعيش باستمرار مأساة القضاء على نفسه، وعلى حضارته، ويصارع ضد القدر، وضد الوحش الكامن في داخله، لكن الأمل هو نهاية المطاف، والأمل هو المبرر الأول لوجوده.

هذا إذن هو الخيط المشترك طوال المسرحية: كارميلا، الطفلة المختفية التي لم يفقد أبواها الأمل في عودتها. لكن المشاهد تتابع، فهناك دينيز الكهل الأعرج الذي أصيب في أهله وبدنه خلال الحرب الأهلية الإسبانية، ثم أصابته الأزمة الاقتصادية الحالية بطرده من العمل. وهو صديق للأسرة، دائم التردد عليها حتى أصبح في النهاية ينازع نيستور في حب روسا. وهو نموذج حي لضمير هذه الطبقة الفقيرة المطحونة. وقد ظل طوال حياته أعزب وإن كان يفكر أحيانا في الزواج لكن من التي سوف ترضاه زوجا بعد أن تقدمت به السن. وهناك السيدة روفينا من الجيران والتي طرد زوجها أيضا من العمل ووجدت نفسها مضطرة للبحث عن مورد رزق للأسرة. وقد فكرت: لماذا لا تفعل مثل بعض السيدات اللاتي يحملن طفلا أو أطفالا ويقفن في مكان عام للتسول؟ وهي مهنة أصبحت شائعة نسبيا ويمكن أن تدر مبلغا لا بأس به. وبالفعل تأخذ طفلها الصغير وتجلس في مكان عام من أجل هذا الغرض. وبويرو فايخو في هذا المشهد ينقل على خشبة المسرح صورة واقعية أصبحت تمثل جزءا — وإن محدودا — من المناظر العادية في بعض المدن الإسبانية، بل إن المرء لتصيبه الدهشة عندما يجد في بعض الأحيان وبالأخص خلال فترة أعياد رأس السنة الميلادية، أطفالا من الجنسين من عمر ثلاث سنوات أو أربع يقبعون للتسول بمفردهم في بعض الأماكن العامة وعلى الأخص محطات المترو. أما بنت الشحاذة،

وهي فتاة جميلة في سن المراهقة اسمها شاريتو ؛ فتتردد على حصص تدريبات مسرحية تشرف عليها الزوجة روسا المعلمة . ويحدث أن يفاجئها نيسطور يوما وهي تمارس الجنس مع أحد زملائها فيظن أن الشاب قد انتهك عذريتها ، ويحاول الإيعاز إلى أمها إبلاغ البوليس ، لكنه يدرك أنها فقدت عذريتها من قبل ذلك . وهنا أيضا نجد بويرو فاييخو يلمس هذه المشكلة الاجتماعية التي أصبح يعاني منها المجتمع الإسباني — المحافظ نسبيا على تقاليده — بعد أن غزته موجات الجنس والخلاعة والمجون والتحرر الكامل من كل القيم والتقاليد . وهي مشكلة تناولها أحد النقاد الكبار ، حيث أطلق على هذه الفترة ، عصر الفوضى أي فوضى الأخلاق ، وفوضى القيم ، وفوضى الجنس ، واختلاط كل شيء . أي أن الفوضى أصبحت هي الميزان إن صح هذا التعبير .

وهكذا تتوالى المشاهد في تعبيرات ميلودرامية في أغلب الأحيان ، لكنها تجعل المستفرجين في تفاعل مستمر معها لأنها تكاد تكون نقلا حيا للواقع الذي يعيشه البعض في المجتمع الإسباني المعاصر ، بالإضافة إلى العناصر الرمزية التي عرفها المسرح بويرو فاييخو والتي تثير العمل المسرحي وتعطيه أبعادا إنسانية شاملة ، مما يجعله صالحا للعرض ومؤهلا للنجاح داخل اسبانيا وخارجها .

أما الفتاة المفقودة « كارميلا » فتذكر الناس بالحدث الغريب الذي شد انتباه العالم كله في شهر يونيو من العام الماضي ، وهو سقوط الطفل الإيطالي الفريدو رامبي في بئر ثم موته بعد أن فشلت كل الأجهزة الإيطالية القوية في إنقاذه — ومسرحية « التمساح » مكتوبة كما رأينا قبل هذا الحادث بفترة ، لكن الصدفة هنا لعبت دورا آخر في إضفاء بعد واقعي على العنصر الرمزي الذي كان يهدف المؤلف من ورائه إلى إبراز مأساة الإنسان وفقدانه للراحة والطمأنينة وغير ذلك من التفسيرات التي يمكن أن يتحملها الرمز . سقط الطفل الإيطالي من البئر وأصبح موقعه على بعد ٣٦ مترا أسفل سطح الأرض ، واهتزت أجهزة الإعلام في إيطاليا والعالم كله ، وانتقل

الرئيس الإيطالي ساندرودو برتيني لمقر الحادث، حيث رابط هناك، وتحدث مع الطفل لتشجيعه على المقاومة، وتم حفر بشر أخرى موازية في محاولة لإنقاذ الطفل، لكن العملية فشلت وسقط الطفل من جديد فأصبح على بعد ٦٠ مترا من سطح الأرض، ثم انتهى الأمر بموته، كل هذا والدنيا كلها بعدها وعتاها عاجزة عن إنقاذ طفل وقع في بشر. ثم تعرض مسرحية بويرو فايخو بعد ذلك بثلاثة أشهر تقريبا فنجد مأساة أسرة فقدت طفلتها في ظروف غامضة لا تختلف في شيء عن الظروف العامة التي يمر بها المجتمع الإنساني المعاصر: فالجميع تائهون في حمأة المشاكل، والجميع ضائعون في جوف التماسيح، وتاريخ الحضارة الإنسانية مهدد بالفناء، لكن الأمل في عودة الطفلة، والأمل في الخروج من جوف التماسيح شعلة لا تنطفئ.

الهوامش:

- (١) ترجم هذه المسرحيات إلى اللغة العربية الدكتور صلاح فضل.
- (٢) المسرحية ترجمة وتقديم حامد أبو أحمد.
- (٣) انظر مقدمة ترجمة مسرحية «قصة سلم» مجلة «أوراق» العدد رقم ٣ لعام ١٩٨١.
- المعهد الإسباني للدراسات العربية والثقافة، مدريد، <http://Archive>
- (٤) عنوان المسرحية بالاسبانية هو «Caiman» وهو اسم يطلق على نوع من التماسيح التي تعيش في المياه القريبة من الشواطئ الأمريكية.
- (٥) عندما نذكر «الأزمة الاقتصادية» في أوروبا وأمريكا يجب أن نضعها في إطارها الصحيح كي لا نتوهم - مثل بعض ضعاف العقول والنفوس - أن هذه الأزمة شبيهة بالأوضاع في معظم بلاد العالم الثالث لأن هؤلاء الضعفاء يستخدمون هذا الإطلاق المبهم كثيرا لإيهام الحاكمين - زلفى وتقربا - بأن «الحالة الاقتصادية تمام والآنية معدن» لأن العالم كله - في رأيهم وتفسيرهم - يعاني من الأزمة. والواقع أن ميزان التقدم الاقتصادي في العالم المتقدم هو أن تتوفر لكل فرد، مهما كانت طبيعة عمله، الحياة الكريمة التي تعد ترفيها يحسد عليه أصحابه في البلاد المتخلفة، ومن ثم فإن أقل عامل سواء كان بوابا أو عامل نظافة له الحق في ملكية أو تأجير شقة نظيفة مجهزة بأحدث الأثاث، بالإضافة إلى السيارة وغير ذلك من الكماليات. فإذا اختل هذا الميزان وأصبح هناك نسبة ولو قليلة من العاطلين أو أصبح دخل البعض أقل مما يجب أن يكون ظهرت مصطلحات الأزمة الاقتصادية وما إليها وارتفعت الأصوات من أجل التخطيط للخروج من الأزمة قبل استفحالها.



الحب في عام الجمادة !

شعر: أحمد زرزور

«ويكون زمان؟ يصفقون فيه لها : وهي تتصور
حزناً، وجوعاً، وديمقراطية»

• • •

١ - عرفت في زمان الموت ؛ لم أرهبك ...؛

لم أَلِمْ يديك ...؛

أشرت بإصبعي سيفاً - برغم حوافر الزحف التي تصطك بالأسفلت هادرة ..
(وكان الجرح اعلاتناً على الطرقات /

كان الليل انساناً ينزهماً ، يلوح لي بمنديل تبلله المرارة ..،

والصديد يفوح ...)

لم أرهبه
لم أرهيك ..،

عائيت الذي في الخطو وموسة /
وفي العينين حشرجة /
ودست على جبال الفقد في وديان مأساتي ..،
صرخت أشق ستر القهر:
— يأتيني غداً .. مدد من الأزهار!

• • •

٢ — ونمت على فراش الشوك (مغزولا على منوالك الوحشي) ...
أدمتني المسامير التي افترشته : لاهثة
لسكب دمي !

سكبت دمي عناقا للذي أفديه ،

(مهر حبيبتي غال ...)

ولم أعود التهليل ثم ... أنا م (

ARCHIVE

إن الضوء معتقني ، ...

<http://Archive-beta.Sakhrat.com>

— فكيف أرف لابن الريح عطر الجرح مهما

استنزفت — في الوعد — أحلامي ؟

..... ،

عرفتك ...،

لم أهيك ردى ..

(تسائلني السلامة : كيف ؟)

فهل سيرت جيش الموت ثانية على شرفات

أنغامي ؟

— اليك القلب لم تكسره بين المهدي ..

» صار

» الآن

« مزمارا »

« من ... الصوان » !

— خذ عيني ... هل تلمس ضياءهما ؟

ركعت أمام شمسهما ...

صباح الأمس !

..... ،

تعال معي ...

اعلم روحك الخرساء كيف تبين ..،

أهتف في يديك :

تطائرا شعرا — يللمن من طقوس الموت ذرات

يباركها حكيم قال :

« إن »

« الضوء »

« لا ... »

« بهزم » !

